cahiers du CINEMA

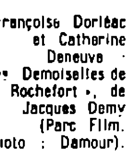
Jean-Luc Godard
157 cinéastes français
D. W. Griffith



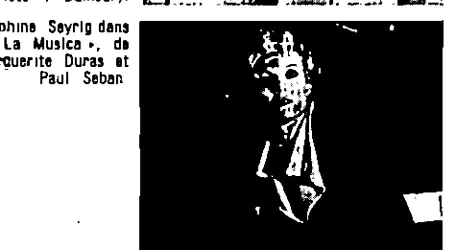
prix du numéro 6 francs *numéro 187 février 1967*

Père Ubu. — Cornegidouille ! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines ! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés. — Alfred Jarry.

cahiers du CINEMA



-rançoise Dorléac et Catherine Deneuve · ·s Demoiselles de Rochefort », de Jacques Demy (Parc Film. ioto : Damour).



·phine Seyrig dans « La Musica », de ·guerite Duras et Paul Seban

N° 187 FEVRIER 1967

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79.

le cahier des ciné-clubs

Reprenant l'expérience parisienne, des *Journées des Cahiers du Cinéma* ont lieu dans différentes villes. Organiser ce genre d'opération représente pas mal de difficultés. Et d'abord : si vous voulez obtenir 7 films, il vous faut pratiquement en demander le double. On vous en refusera 7. Restent : 7. Le tout après beaucoup de discussions, car il faut beaucoup expliquer et il y a beaucoup de « complexes » à exorciser. Pas du côté de l'auteur (toujours d'accord). Pas (pas toujours...) du côté du distributeur, parfois content qu'on veuille bien « promouvoir » son film ; mais, souvent, du côté des exploitants (dont le distributeur est bien obligé de refléter les consignes) qui ne veulent pas entendre parler d'une publicité qui « déflorerait » leurs films. Vous expliquez que, à l'occasion d'une seule projection du film, quelques centaines (ou milliers) de personnes en entendront parler (presse, radio, éventuellement T.V.), ce qui peut être bénéfique à des films n'ayant pas au départ tellement d'atouts commerciaux. L'exploitant, lui : passez le film si vous voulez, fait-il savoir au distributeur, mais il ne saurait être ensuite question d'un éventuel achat. Là-devant, le distributeur doit bien s'incliner, s'il veut conserver à son film la possibilité d'être, un jour, peut-être, acheté. Il faut bien l'admettre : l'exploitant, tout comme le mâle italien, ne veut pas d'une marchandise qui n'aurait pas son pucelage, dût la perte de celui-ci accroître la valeur de celle-là. Ainsi, deux films nous furent refusés que nous comptions projeter à Grenoble, car ils se seraient vus bannis de toute la région, y compris Lyon et Saint-Etienne. Rien que ça. La distribution et l'exploitation, décidément (voir dans ce numéro : Dewever), c'est fabuleux. Il n'est évidemment pas question de reprocher à ces gens d'être des commerçants mais (une fois encore) d'être de mauvais commerçants, qui ne veulent pas faire le départ entre marchandise à diffuser, marchandise à « promouvoir », manque à gagner, gain à risquer, risque à gagner. Le commerce aussi a besoin de génie. A quand un Edouard Leclerc du cinéma ? Le nœud de la fameuse « crise » est là.
Cela me rappelle deux autres réactions de « commerçants » sur Paris. La première : celle de ce distributeur qui prit option sur un film, à condition que personne ne puisse le voir avant conclusion de l'achat. Surtout pas quelqu'un qui pourrait en parler, et surtout pas Langlois qui (toujours à la pointe) comptait, avec l'accord de l'auteur, en faire l'objet d'une de ses premières. Au bout de deux ans, finalement, ledit distributeur renonça à l'acheter... Le film maintenant, va peut-être pouvoir sortir enfin du silence. La seconde est celle d'un « promoteur » de films, qui pour commencer, refusa la présentation dudit film lors de journées culturelles. Peu avant sa sortie, le film fit l'objet de projections au compte-gouttes qui se déroulaient devant presque personne. Le type en question me dit que tout cela était voulu : « moins il y a de gens qui voient un film, plus il y en a qui tirent la langue pour le voir !... » Laissons là ce bizarre propos pour en venir au fait : le film, lors de sa sortie à Paris se ramassa complètement. C'est d'autant plus désolant qu'il était en lui-même pourvu de pas mal d'atouts et qu'il aurait pu trouver son public. Mais le public, qui l'avait joint ?
Tout ceci pour aider à situer le climat. Heureusement, les *Journées des Cahiers* bénéficient du soutien (outre la F.F.C.C.) de toutes les bonnes volontés qui, un peu partout en France, et dans le cinéma comme ailleurs, œuvrent en francs-tireurs. Il n'empêche qu'à Grenoble même les ennuis ont recommencé. Du coup c'était le C.N.C. (succursale de Lyon), pour qui deux de nos films n'étaient pas censés avoir d'existence administrative (or l'un d'eux était déjà sorti commercialement à Paris !). Bref, faute d'autorisation, il fallut les projeter gratuitement. Tout le monde se résigne bien volontiers à ce que ce genre d'entreprise ne rapporte strictement rien, mais on aimerait tout de même qu'elle puisse rembourser ses frais !
Il s'ensuit que les ciné-clubs qui nous demandent d'organiser ces journées ne devront pas s'étonner si nous sommes parfois contraints de changer quelque peu le programme prévu. C'est d'ailleurs dans l'esprit de la chose que, basée sur des films aventureux, elle fasse elle-même l'objet de quelques aventures. De toute façon, pas question de projeter des films qui sortiraient de l'esprit de ces *Journées* : si nous sommes privés d'un bon film, nous le remplaçons par un autre bon film.
Quant au public, pas de problèmes. On constate partout, là comme ailleurs, que, si l'on s'intéresse à lui, il s'intéresse à vous, c'est-à-dire à vos films. A Grenoble, il put voir (tous annoncés avant projection, malgré les ultimes changements, et commentés après, par une presse qui nous suivit avec beaucoup d'attention et de bienveillance) : *Nicht Versöhnt*, *L'Homme n'est pas un oiseau*, *Le Chat dans le Sac*, *Le Père Noël a les yeux bleus*, *Stranded* (de Juleen Compton), un Bertolucci, et *Octobre à Madrid*, que Marcel Hanoun vint présenter, en conclusion, film sur la difficulté (et, paradoxalement, la facilité) de filmer.
Le Père Noël et *L'Homme n'est pas un oiseau* furent les deux films les mieux reçus, si l'on entend par là acceptés et aimés sans problème. Mais *Le Chat* et *Stranded* furent les mieux reçus si l'on

entend par là ceux qui intriguèrent le plus et suscitèrent le plus de commentaires. Bertolucci, lui, impressionna, déconcerta, et imposa sa beauté. Quant à *Nicht Versöhnt*, il fut reçu comme ce qu'il est devenu : un grand et respectable classique. Hors concours.

L'ennui, c'est que Grenoble est une ville sous tension, parcourue de courants contradictoires qui se branchent sur différents « complexes » et débouchent sur différents traumatismes. En ce sens, l'ambiance y est quelque peu canadienne. Les cinéphiles, par exemple, souffrent (comme un enfant, d'une discorde entre ses parents) de l'implacable guerre sourde que se font les deux ciné-clubs du coin. Notre position (à nous qui avons eu affaire aux deux) est celle-ci : tout ce que nous ferons chez l'un nous le destinons aussi à l'autre, et vice versa. Point à la ligne. Paragraphe suivant : la terrible douceur de ces 17 heures de l'après-midi (Cahiers 184, p. 47) où Godard nous demande de « faire la paix à l'ombre de la cinémathèque ».

La semaine d'avant, se déroulait à Niort un week-end ciné, organisé par la fédération Jean Vigo, et qu'Albert Cervoni et moi-même étions invités à animer. Il est agréable de voir que divers organismes mettent sur pied un peu partout des *Journées* de ce genre, qu'elles soient consacrées au Jeune Cinéma (comme à Niort) ou à l'œuvre d'un auteur, comme c'était le cas, pendant le même week-end au Mans, où un gars de « Positif » présentait trois Kazan, au moment même où, par ailleurs, sortait notre numéro consacré à celui-ci.

Furent projetés à Niort : *Harlem Story*, *Les Poings dans les poches*, *L'Age des Illusions*, *Du Courage pour chaque jour*, *Sur la Corde*, *Le Chat dans le sac*. Les commentaires d'après projection (qui, en face de films inédits ont ce côté passionnant d'être des essais de critique collective sur des valeurs encore vierges) aboutirent à ces conclusions quasi unanimes, à savoir : le côté totalement artificiel de *Sur la corde* (tchèque, jusqu'alors totalement inconnu), le côté très complaisant des *Poings*, le côté un peu complaisant du *Courage*. Les préférés furent : 1er *L'Age des Illusions*, 2e *Le Chat dans le Sac*.

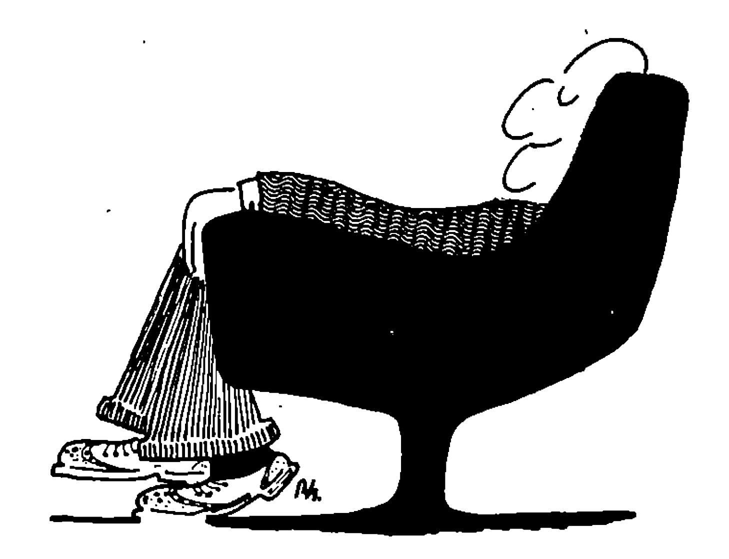
Il faudra enregistrer un jour quelque débat public autour de films inédits et réputés « difficiles ». On y découvrirait que la plupart des publics ont plus d'ouverture d'esprit que la plupart des critiques.

Mais pas tous. A Bruxelles, par exemple (autres *Journées Cahiers*, avec *Paris vu par*, *Brigitte et Brigitte*, *Le Révolutionnaire*, *Nicht Versöhnt*, *Stranded*, *Le Père Noël*) il y avait, au sein d'un public presque uniquement étudiant, beaucoup d'élèves d'une école de cinéma. Les premiers ont généralement peu de souplesse, mais les seconds furent très durs. La raison ? Ce qu'on leur présentait « n'était pas du cinéma ». Pourquoi ? Parce que le cinéma, ça découpe la réalité et ça la monte en plans comme ci et comme ça. Ainsi Rouch (particulièrement attaqué) fut-il accusé de ne rien connaître au cinéma. « Pourtant, dit l'un, son film m'a ému. Dommage que ce ne soit pas du cinéma... ». Faut-il être ému suivant les règles ?.. A ceux-là je dédie ces lignes de Sacha Guitry et, quoi qu'ils pensent de celui-ci (qu'ils mettent sans doute dans le même sac que Rouch) j'espère qu'ils en apprécieront la beauté :

« Il existe une poignée de jeunes gens qui se sont, de la meilleure foi du monde, persuadés que le cinématographe était un jeu, comme le football ou le ping-pong, et qu'il fallait en établir les règles. Et, ces règles étant établies, ils se sont confiés la mission de les faire respecter.

Oui, ils prétendent défendre le cinéma contre ceux qui voudraient le détourner du but qu'ils lui ont assigné. C'est assez sympathique, peut-être, mais cela me semble d'une extrême puérilité. Ils disent : « C'est, ou ce n'est pas du cinéma ! ». Ils sont convaincus qu'ils savent ce que c'est que le cinéma. Voilà des jeunes gens qui se réjouissent de s'incliner devant des règles, de s'appuyer sur des barrières, de se retrancher derrière des principes. Voilà des êtres jeunes qui ne veulent pas courir le risque de se tromper !... » (Cahiers 166).

Les *Journées des Cahiers* se sont poursuivies à Liège et vont maintenant revenir en France. Suite au prochain numéro. — Michel DELAHAYE.



le cahier des lecteurs

Christian Viviani (Nice) dresse un bilan de fin d'année (dont nous ne pouvons publier intégralement les quatre pages dactylographiées). Il salue pour commencer « ce miracle de distribution qui a abouti à la découverte du nouveau cinéma et auquel les *Cahiers* ne sont pas étrangers ». *Demi-miracle en fait, précise-t-il, puisque* « la province ne connait pas encore Skolimowski, Bertolucci et autre Szabo ».

Autres découvertes de l'année : Octobre, capital pour connaître Eisenstein. *The Man I Love* et *The Roaring Twenties,* deux Walsh mineurs mais intéressants, les cinq Buñuel inédits (que Nice n'a évidemment pas vus), *The Courtship of Eddie's Father,* qui semble meilleur que le catastrophique *Good Bye Charlie,* ou que le raté mais intéressant *Sandpiper.* Et enfin pour moi la plus belle découverte : *Make Way For To-morrow,* qui me semble être déjà *La Vieille Dame indigne.* Il y a maintenant les attrape-critiques : le plus révoltant me paraît être *Le Deuxième Souffle,* assez odieux démarquage des films noirs américains... *Qui êtes-vous Polly Maggoo ?,* très décevant. *L'Espion,* escamotage d'un sujet passionnant, ... il y a encore les pantins repoussants de *What's New Pussycat* et, pour en finir une fois pour toutes, pas très éloigné de *Pussycat :* le *Modesty Blaise* de Losey. » *Je note parmi d'autres appréciations encore :* « *Répulsion* et *Les Amours d'une blonde* (parmi les réussites) : ce dernier que je ne puis m'empêcher de voir comme une comédie musicale, plus *Au Hasard Balthazar, Red Line 7000,* qu'une bande de critiques imbéciles n'a pas su découvrir. *Les Désarrois de l'élève Törless* qui marque une étape dans la renaissance du ciné allemand. Surtout *Seven Women,* un des plus beaux films de l'année... l'étourdissant *Falstaff,* crime de lèse-Shakespeare pour la plus grande gloire du cinéma, *Les Chevaux de feu* (ou Dovjenko retrouvé) et *Marie Soleil,* très beau et très méconnu. » *De même, célébrés comme réussites :* Fahrenheit 451, La Prise de pouvoir *et* Uccellacci e Uccellini.

Avant de passer aux autres bilans, cette lettre du médecin aspirant B. des Graviers : « Lecteur anonyme, puisque je ne suis pas abonné et que c'est la première fois que je vous écris, je suis cependant un lecteur assidu. Alençonnais par nécessité, je n'arrive pas à me procurer les *Cahiers* à Alençon, ce qui est étonnant pour cette ville où il existe trois ciné-clubs. N'y aurait-il aucun dépositaire dans tout le département de l'Orne ? Pouvez-vous me rassurer à ce sujet ? Permettez-moi, à l'occasion de cette lettre, de vous féliciter pour l'ensemble de votre revue. Bien que je sois loin de partager toutes vos opinions, une chose me frappe : l'excellente *tenue* de votre revue, et sur tous les plans, chose rare parmi les revues de cinéma. »

Vous rassurer ? Disons que nous faisons notre possible pour améliorer progressivement la distribution des Cahiers *et qu'un progrès a déjà été fait sur ce point depuis trois ans. Nous vous signalons aussi qu'on peut s'assurer soi-même la réception régulière des* Cahiers *en s'abonnant, et que c'est la meilleure façon de nous aider.*

De M. Michel Grisola, Beaulieu-sur-Mer, ce nouveau bilan (qui a trait à la fois au cinéma et aux Cahiers).

« En premier lieu, je préconise la publication par les *Cahiers* d'un numéro « Critiques » car depuis plusieurs mois la rubrique mincit, pour ne pas dire s'épuise. Si on veut laisser *Lady Macbeth sibérienne* ou *La Boutique sur la Grand'rue* dans l'ombre des minorités (point du tout érotiques) soit ; mais laisser passer *La Longue Marche* sans un mot, me semble indigne, d'autant plus que Luc Moullet se fait un devoir de traiter de *La Ligne de démarcation* (réussie, paraît-il) sur 5 colonnes. Et *Arabesque ?...* Que *Jeux de nuit* ne vous ait pas plu, d'accord. Mais pourquoi promettre une critique du film (éreinté dans le compte rendu de Venise) ? Et *Octobre, L'Homme au crâne rasé, Polly Maggoo ?* (Une colonne, là, suffira, mais par quoi l'entamer ?) *Bess and Porgy ? Three on a Couch* (qui me paraît être le film de la responsabilité de Jerry, son film libre, total) ? Et *Torn Curtain* (chef-d'œuvre de roublardise, ce qui n'a rien de péjoratif pour Alfred) ? Mais, de grâce, oubliez *Le Deuxième Souffle* (comme vous oubliez sans difficulté le grand Melville). *Ferchaux* m'avait plu par ses défauts et son atmosphère... ici c'est raté. On a pourtant tout essayé : chapeaux, manteaux, grisaille... Enfin, je regrette votre éreintement de feu Raoul Lévy. Un court hommage serait le bienvenu. Sinon, rien de particulier. Votre dernier numéro est brillant (déjà, la couverture...), sain, difficile, admirablement bien illustré. J'ai été heureux de trouver une double page consacrée à « Ulysse et la mer » du *Mépris,* un des plus beaux films du monde. A ce propos : Georges Charensol a dénoncé *Le Mépris* comme le fruit — avancé — de l'incapacité de Godard à faire un grand film et, plus loin, de consacrer deux photos au *Corniaud.* L'histoire de Charensol s'est bien vendue. Elle était faite pour ça... Pour terminer, j'exprime un souhait : lire quelque chose (avec filmographies, je les adore et Brion y est génial) sur des réalisateurs comme Mac Dougall, Delmer Daves, Richard Fleischer, Douglas Sirk ou Robert Mulligan. »

Question critiques en retard, je vous renvoie à la réponse à M. Jake Grassi (Cahiers 186). *Mais le fait que nous publions votre lettre avec un peu de retard nous permet de constater que sur cinq points nous vous avions, d'avance, répondu (et sans même oublier Melville). Tout, sans doute, est urgent, mais il faut, dans l'urgence, établir des degrés. Il nous semble (à tort ou à raison) que les opérations « Entretiens avec », ou « Situation du jeune cinéma » aussi bien que « Journées des Cahiers » peuvent, fût-ce provisoirement, prendre le pas sur l'opération « Critique ». Le cinéma (le jeune surtout, qu'il faut à tout prix empêcher de sombrer dans l'indifférence) est mal en point. Il faut faire face. C'est un peu une situation de western : il faut tirer vite et bien. Dès que nous pourrons souffler un peu, nous consacrerons plus de temps à la raison pure. Cela dit, reconnaissez que pour Hawks* (Ligne Rouge), *Ford* (Seven Women) *et Hitchcock* (Torn Curtain), *nous avons vraiment battu le rappel et fait notre possible.*

De M. Claude Bocquet, un 3e bilan. Quelques compliments pour commencer, puis quelques reproches : nous parlons un peu trop des mêmes cinéastes, mais il y en a qui seraient à découvrir ou redécouvrir. Dans cet esprit, notre lecteur a apprécié les ensembles sur J. Tourneur, Guitry et Pagnol, mais il regrette de n'avoir encore rien trouvé sur : Frank Borzage, James Cruze, Budd Boetticher, Arnold Laven, E.G. Ulmer, H. Hathaway, M. Tourneur, Yamamoto Satsuo, Tay Garnett, Ozu Yasujiro, Albert Levin, Rouben Mamoulian, L. Milestone, V. Minnelli, Vsevolod Pudovkine, A. Lattuada, William Dieterle, William Welmann, D. Daves, Walt Disney. « De plus, le muet est quasiment inconnu dans vos colonnes (l'article sur Feuillade dans le nº 160 m'avait donné quelque espoir, mais ce fut maigre (pas de filmographie) et ce fut sans suite.

En outre : « Vous ne devriez pas, quand vous étudiez un auteur, vous contenter de l'interviewer et d'écrire un ou deux articles maigrichons. Faites parler ses collaborateurs, ou constituez une table ronde à son sujet avec votre équipe. »

Pour ce qui est du muet, il est en marche. B. De Mille, Browning, Stiller, c'est pour bientôt : mais il faut le temps de remonter le temps. Questions collaborateurs, techniciens, etc., tous gens susceptibles d'apporter un témoignage sur un auteur, il nous semble nécessaire d'y recourir seulement quand l'auteur lui-même n'est plus (c'est ce que nous avons fait pour Mizoguchi ou Guitry, que nous ferons pour De Mille). Mais c'est à l'auteur de parler de l'œuvre (et à l'œuvre de parler de l'auteur) : trop souvent les témoins de la création en sont aussi les exclus, et ce qu'ils ont pu saisir d'elle reste généralement au niveau de l'anecdote. Quant aux tables rondes, outre le fait qu'elles risquent d'être une solution de facilité, elles ne peuvent que tourner en rond dès que leur objet n'est pas précis : un film (Au hasard Balthazar) ou un problème général (la politique des auteurs, par exemple), et encore... Mieux vaut dès lors, plutôt que le débat, le dialogue seul à seul du critique et de l'auteur. — Michel DELAHAYE.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Le Nouvel Observateur)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Jean Collet (Télérama)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
La Grève (Serguei M. Eisenstein)	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Made in U.S.A. (Jean-Luc Godard)	★★	●	★★★★	★★★★		★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★
La Comtesse de Hong-Kong (Charles Chaplin)	★★★★	★★	★	●	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★
Octobre à Madrid (Marcel Hanoun)		★	★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★
Le Père du soldat (Rezo Tchkheidze)				★★	★★			●		★★
Les Deux rivales (Francesco Maselli)		★★	●	★★	★★			★		
La Solution finale (Zbyneck Brynych)	●	★		★★	★★	★	★	★★	★	★★
Le Voyage fantastique (Richard Fleischer)	★	★	●	★★	★★	★		★	★	★★
Trans-Europ-Express (Alain Robbe-Grillet)	★★	★	●	★★★	★★	★★	●	●	●	★★
Les Compagnons de la Marguerite (Mocky)	●	★	●	★★★	★	★★	●	★★	★	★
Les Anges sauvages (Roger Corman)	●	★★	●	★★	★★	●	★★	★	●	★
Sherlock Holmes - Jack l'Eventreur (J. Hill)	●	★★	●	★★★		●	●	●	★	★
Un hold-up extraordinaire (Ronald Neame)		★		●		★		★		
L'Ombre d'un géant (Melville Shavelson)	●	★			★	★		★		●
Lieutenant Robinson Crusoé (Paul Byron)		★★				●	●			●
Le Dimanche de la vie (Jean Herman)	●	★	●	●	●	★	●	★	★	★
Le Rideau de brume (Bryan Forbes)	●	●	●			★		★	●	
Les Corrompus (Frank Winterstein)			●			★	●		●	
Oye, oye, oye (Torbjörn Axelman)	●	●		★	★	●	●	●	●	●
Technique d'un meurtre (Frank Shannon)		★	●	●				●	●	●
10 h 30 du soir en été (Jules Dassin)	●	●	●	●		★	●	●	●	
Fruits amers (Jacqueline Audry)	●	●	●	●	★	●	●	●	●	★
La Grande Sauterelle (Georges Lautner)	★	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Le Congrès s'amuse (Geza Radvanyi)	●			●	●	●		●	●	●

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Récit oral et écrit

En complément de l'Enquête sur le Récit, rapportons qu'un écrivain d'Hollywood a posthumement gagné une bataille capitale pour les scénaristes américains. Valentin Davies, mort en 1961, est sorti vainqueur d'un litige judiciaire commencé il y a 12 ans contre Norman Krasna. En refusant de prendre en considération le verdict d'une cour inférieure, la Cour Suprême de Californie a, de fait, établi un nouveau concept légal : un producteur à qui un écrivain a soumis une histoire devient le dépositaire de cette histoire et certaines responsabilités lui incombent. Davies avait intenté un procès à Krasna à propos de « Who Was That Lady ? », pièce de théâtre et, ensuite, film de George Sidney (1960), qu'il affirmait n'être autre chose que son propre script « Love Must Go On », affublé d'un nouveau titre. Le verdict, qui peut être controversé jusqu'à la Cour Suprême des Etats-Unis, a modifié le concept selon lequel « les idées sont libres comme l'air ». Jusqu'ici, seul le scénario (sous forme écrite, découpage, etc.) bénéficiait d'une protection de droit d'auteur alors que les idées d'un script (pièce, roman) n'appartenaient légalement à personne. Le nouveau verdict décrète qu'un producteur entre dans la confiance du scénariste quand celui-ci lui soumet une idée pour un film et que, s'il y a abus de confiance, le scénariste peut demander dommages et intérêts. — A. M.



« Who Was that Lady », de George Sidney.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

A vos press-books !

M. Claude Lafaye, du Centre National de la Cinématographie (12, rue de Lübeck) tient à la disposition de tous les chercheurs éventuels un dossier de presse très complet de tous les films distribués en France depuis 1958. A partir de 1941, un répertoire de tous les articles parus, et pour la période antérieure, des dossiers concernant les principaux cinéastes français. Bien entendu, il accepte n'importe quelle collection d'articles ou journaux susceptibles de compléter ces archives.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Nicolas Tcherkassov

Le culte de la personnalité jouant aussi peu dans le cinéma soviétique que dans la politique russe, seuls les spécialistes du cinéma russe sont capables de connaitre plusieurs acteurs soviétiques. Pour l'amateur éclairé, tous les acteurs russes se seraient volontiers incarnés en un seul homme : Nicolas Tcherkassov. Nikolaj Konstantinovic Cerkasov, né le 27 juillet 1903 à St-Petersbourg, étudie d'abord la danse, puis, fasciné par Chaliapine qu'il voit jouer « Boris Godounov », il suit les cours de mime de l'opéra de Petrograd. Il débute comme figurant au théâtre Marie, joue « L'Internationale » et, toujours comme acteur de second plan, « Boris Godounov », qu'interprète encore Chaliapine. Ses apparitions au théâtre se font de plus en plus nombreuses bien que l'importance de ses rôles ne grandisse guère : « Danton », « La Prise du Palais d'Hiver », en 1920 « Sadko », « La Khovantchina » de Moussorgski (c'est lui qui y assassine le Prince Ivan), « L'Oiseau de Feu » de Stravinski. Tcherkassov découvre alors que son rêve, être chanteur, est absurde, car il n'a pas de voix, se lance dans la danse et interprète plusieurs ballets comiques. En 1923, il entre à l'Institut des Arts Scéniques de Léningrad et, en 1926, il effectue une tournée de danses acrobatiques dans un numéro où apparaissent les personnages de « Double Patte », « Patachon » et « Charlie Chaplin ». Passant au Théâtre des Jeunes Spectateurs, il y joue « Don Quichotte », avant de débuter au cinéma dans de petits rôles. Il joue le coiffeur Charles dans « Poète et Tsar », un clown dans « Son Excellence », un élève ignorant et paresseux dans « Journées Fiévreuses », le professeur Paganel dans une version cinématographique des « Enfants du Capitaine Grant » de Jules Verne, Varlaam dans « Boris Godounov », Ossip dans « Le Revizor ».



« Ivan le terrible », de S.M. Eisenstein.

Enfin ce sont les grands rôles. Dans « Pierre 1er Pierre Le Grand » de Petrov, d'après Tolstoï, il joue le Tsarevitch Alexis et parallèlement, interprète le soir au théâtre le rôle de Pierre 1er dans une adaptation, cette fois théâtrale, de la même œuvre de Tolstoï. Cet étonnant dédoublement de la personnalité rend Tcherkassov conscient de tous les problèmes d'interprétation qui se posent à un acteur, et son autobiographie (« Notes d'un Acteur Soviétique », Editions en Langues Etrangères, Moscou) en témoigne. « Travaillant mon personnage (celui

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Paul Aubert, Patrick Brion, Axel Madsen, Louis Marcorelles et Yamada Koichi.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

d'Alexis), je cherchais à le représenter non seulement dans sa nullité et son impuissance mais également à montrer qu'il n'était pas dépourvu de volonté et de caractère. Je m'appliquais à en faire non seulement un instrument aveugle mais une force consciente aux mains des réactionnaires de cette époque. Je reconstituais dans mon esprit l'enfance d'Alexis : terems moscovites sombres et sans air, aux plafonds bas, nourrices et bonnes d'enfants, précepteurs, popes et moines, voyantes, guérisseuses et faibles d'esprit. Puis je revoyais en pensée toute l'histoire de sa vie : sa trahison et sa fuite en Italie, ses tentatives pour trouver protection à l'étranger, son retour en Russie, son incarcération, les tortures qu'on lui fit subir et sa fin sans gloire. De cette façon, les événements de la vie d'Alexis que l'on montrait dans le film n'étaient pas pour moi des épisodes isolés mais se rattachaient les uns aux autres et ils étaient reliés dans mon esprit à toute sa vie d'autrefois. Cherchant à approfondir son caractère, j'imaginais mon héros dans les situations les plus variées, très souvent n'ayant aucun rapport avec l'action du scénario. Quand on prépare le rôle d'un personnage historique, ces recherches sont considérablement facilitées. Pas besoin d'inventer des situations, il suffit d'utiliser les faits historiques, les détails



« Don Quichotte », de G Kozintsev.

typiques de sa vie qui n'ont pas été inclus dans la pièce ou le scénario. Ce genre de travail effectué par l'acteur donne au héros un caractère plus complet » (pp. 74-75).

Si « Pierre 1er » permit à Tcherkassov de comprendre la base de tout système d'interprétation, « Le Député de la Baltique » fut une grande expérience politique. Agé de 32 ans, Tcherkassov y jouait le professeur Polejaev, de 43 ans plus vieux que lui. Calquant le personnage sur celui de Timiriazev, il pouvait alors écrire : « A cette école j'acquis la compréhension nette que désormais mon héros préféré au théâtre et au cinéma serait celui qui me permettrait de rendre de façon plus complète et plus profonde les idées révolutionnaires de notre grande époque » (p. 82).

Quelques mois seulement après la fin de « Pierre 1er », Eisenstein engage Tcherkassov pour « Alexandre Nevsky » (1938) puis pour « Ivan Grozny » (« Ivan le Terrible »).

Pour Tcherkassov, les grands rôles, sinon les grands films, se succèdent dès lors : « Lénine en 1918 », où il joue Gorki, « Les Amis », où il est Beta, paysan libéré par le socialisme, « Bon Voyage » qui fait de lui Lavachoc, futur instructeur de marins, « Le Printemps », dans lequel il joue le rôle du metteur en scène Gromov, « Moussorgski » où il interprète Stassov, le critique, « Rimsky-Korsakov » où il joue pour la seconde fois Stassov, « L'Académicien Ivan Pavlov » où une nouvelle fois il endosse le personnage de Gorki, « Don Quichotte » dont il est le héros, etc. De tous ces rôles, et malgré la carence de certains des réalisateurs, Tcherkassov tira une espèce de philosophie de l'acteur que retrace parfaitement son autobiographie, dont la lecture est d'un rare intérêt.

Peut-on d'ailleurs mieux terminer que par une citation de celui qui fut à la fois Newsky, Pierre le Grand, Ivan le Terrible et le Professeur Polejaev : « Je suis persuadé que, quels que soient les procédés qu'utilise l'acteur, le caractère et la nature mêmes de la création artistique veulent qu'il pense par images, et c'est pourquoi l'expression extérieure est inévitablement liée chez lui au contenu intérieur. Dans la pratique nous pouvons accorder la préférence à l'un ou à l'autre aspect, mais j'estime personnellement que les deux procédés sont bons. On pourrait conventionnellement déterminer le sens du contenu intérieur par cette question : « Que jouer ? » et le sens de l'expression extérieure par la question « Comment jouer ? ».

Au théâtre, où il se fait un grand travail préparatoire, la question « Que jouer ? » s'impose la première. Après les répétitions à la table et sur la scène elle amène à cette autre question : « Comment jouer ? ».

« Au cinéma, où les répétitions se font en règle générale immédiatement avant les prises de vue, l'acteur est tenu de se représenter clairement son personnage. Par conséquent, au cinéma, la question « Comment ? » s'impose la première et se confond avec la question : « Quoi ? ». (p. 157). — P. B.

Notes sur Ichikawa Kon

La Cinémathèque Française a récemment rendu hommage à Ichikawa Kon en projetant treize films dont neuf inédits en France, tous se situant entre le premier film qui le fit connaître : « Pou-san » (1953) et le récent : « Tokyo Olympiades » (1964). Si cela ne représente qu'environ le quart de son œuvre (Ichikawa, actuellement âgé de cinquante ans, a réalisé cinquante films en dix-huit ans), on est cependant à même de juger de leur valeur et d'avoir une vue d'ensemble des thèmes chers au cinéaste.

Ichikawa est sans aucun doute le plus heureux, c'est-à-dire le moins maudit des cinéastes japonais de l'après-guerre : tous ses films ont toujours eu un succès considérable en se conciliant les faveurs du public et de la critique. On le considère comme l'un des cinq grands metteurs en scène vivants du pays, ainsi que Kurosawa, Kinoshita, Imai, Shindo... Depuis dix ans, ses films sont toujours inscrits au palmarès des « dix meilleurs films de l'année » établi par les critiques. Cinéaste de métier, son éclectisme et sa souplesse ne lui ont jamais fait rater ses films, dont la perfection se définit par l'absence de défauts ou de qualités remarquables. C'est donc un réalisateur exemplaire qui sait assimiler, en le mettant au niveau du public et au goût du jour, un sujet quelconque imposé par une Compagnie dont il n'est que le salarié. (Il a travaillé dans quatre grandes compagnies : Shintoho, Toho, Nikkatsu et Daiei.) Ses films nous offrent la possibilité — peut-être est-ce leur seul intérêt — d'étudier l'évolution sur quinze années des modes littéraires du cinéma japonais.

On admire beaucoup au Japon « le cinéaste des métamorphoses ». Il a fait des films en noir et blanc, en couleurs, en cinémascope, des films historiques et modernes, comiques, dramatiques, mélodramatiques, psychologiques, sociaux, des films de guerre, de cape et d'épée ; il s'est même intéressé au sport. Mais c'est surtout l'adaptation de romans « classiques » ou « best-sellers » qui en font la vraie variété et la véritable originalité. Son œuvre permet d'énumérer bien des noms de grands écrivains depuis l'ère Meiji : Natsume Soseki (« Kokoro »), Izumi Kyoka (« Nihonbashi »), Shimazaki Toson (« Hakaï »), Tanizaki Junichiro (« Kagi »), Ooka Shohei (« Nobi »), Mishima Yukio (« Kinkaku-Ji »), etc. Ichikawa, bon adaptateur à défaut d'être un créateur, est, pour ainsi dire, un cinéaste-mannequin :



Ichikawa Kon et Kitahara Mié, tournage de « Seishun Kaïdan ».

les robes de la collection sont toujours belles, mais toujours adaptées à sa taille. Et comme il arrive bien souvent des adaptations littéraires, celles-ci trahissent l'œuvre originale. L'ambition du cinéaste et de son scénariste Wada Natto (Mme Ichikawa) aboutit en fait à une véritable hérésie ; ce sont les exemples de « Kagi » (« Etrange Obsession », 1959) et de « Nobi » (« Feux dans la Plaine », 1959).

La prétention et la suffisance qui se lisent en filigrane sont à l'opposé de ces qualités ou de ces défauts, parfois naïfs, qui permettent de réussir sincèrement une tragédie. Sur un autre plan, absence de pudeur et exhibitionnisme (« Tokyo Olympiades »). Le cinéma d'Ichikawa, quoiqu'en apparence charmant, est un cinéma de mépris. Jouant au poète intimiste et populaire, il dégrade par le ridicule tous faits et gestes vrais de l'humanité. Sa virtuosité et sa préciosité sont souvent gratuites : le symbolisme sexuel d'une séquence de « Kagi » est grotesque, et de même l'accompagnement jazz dans un film de cape et d'épée comme « Yukinojo Henge » (« La Vengeance de Yukino-

jo », 1963), remake d'un chef-d'œuvre de Kinugasa Teinosuke qui date de 1935. Une mouche tombée dans une assiette de soupe n'est pour lui qu'un détail trivial. Trivialité qui altère des comédies de genre comme « Pou-san », « Okuman Choja » (« Le Milliardaire », 1954), « Manin Densha » (« Le Train bondé », 1958). Son académisme fait de lui l'égal d'un Delannoy, d'un Christian-Jaque, d'un Wyler, d'un Richardson, d'un Germi...

Deux grands films se dégagent cependant, par accident (1), de son œuvre : « Kokoro » et « Tuhoku no Zanmu Tachi ». Adapté d'un chef-d'œuvre romanesque de la littérature japonaise, « Kokoro » (« Le Pauvre Cœur des Hommes », 1955) est un film discret et suggestif, d'une lenteur émouvante. Un étudiant, ayant rencontré un homme dont le charme énigmatique l'attire, décide de le prendre pour maître spirituel. Or, ce dernier se suicide après lui avoir envoyé une longue confession dans laquelle il raconte sa vie : dupé et dépouillé par ses proches, le Maître avait été recueilli, avec son meilleur ami, par une logeuse, femme digne et charitable, qui, aidée de sa fille, s'appliqua à leur rendre un foyer. Son ami paraissait être sur le point de succomber au charme de la jeune fille. Le Maître le devança, demanda la main de la jeune personne, mais le lendemain, il découvrit le cadavre de son ami qui s'était suicidé. C'est ce suicide motivé, pensait-il, par sa trahison, que le Maître cherchait depuis des années à expier et qui l'a amené à chercher, de son côté, une issue dans la mort. Cette histoire ne se dévoile que peu à peu dans une atmosphère ambiguë, troublante, menaçante, faite de silence ouaté et de questions non prononcées. C'est une double chronique morale, celle du Maître (les souffrances d'un homme) et celle de l'étudiant (les désillusions de la jeunesse blessée). La maîtrise de la mise en scène est parfaite, à l'égal des meilleurs Mankiewicz (« Dragonwyck »).

« Tohoku no Zunmu Tachi » (« La Légende des Barbus du Nord », 1958), d'après une très belle nouvelle de Fukazawa Shichiro, est un film brechtien, contant, sous la forme d'une fable fantastique, l'histoire tragique d'un groupe d'hommes aliénés. Dans un coin perdu des montagnes du Nord du Japon, les cadets, pour une raison religieuse, sont destinés à servir, en esclaves, leurs frères aînés, et condamnés à être célibataires. Comme il leur est interdit de se couper les cheveux et la barbe, ils sont tous « barbus ». Une veuve, pour apaiser l'âme de son mari défunt, offre, chaque nuit, son corps à l'un des « barbus », sauf à un seul, celui dont la bouche « pue trop ». Doublement aliéné, celui-ci est désespéré. On le console en lui disant qu'il y a, au-delà des montagnes, un paradis de femmes. Il part seul pour ne jamais revenir. Film simple et beau, volontairement théâtral (cf. l'utilisation efficace des décors artificiels) qui nous empreint d'une émotion irréelle, quoique légère et piquante comme l'est souvent la morale des fabliaux. — Y. K.

Mori Masayuki et Aratama Michiyo dans « Kokoro ».



Rencontre avec John Frankenheimer

Cahiers Depuis quelques années, un peu partout dans le monde, on assiste à des tentatives visant à libérer le cinéma des contraintes industrielles. Ici même, on constate de plus en plus une opposition au cinéma hollywoodien classique...

Frankenheimer Vous avez raison, le cinéma est en train de devenir vraiment universel. J'ai vu des choses merveilleuses, et même à Hollywood, des choses importantes se feront si les jeunes cinéastes ne rentrent pas dans le système. Si vraiment ils font de bons films, les gens les verront, ce qui n'était pas le cas il y a dix ans.

Cahiers Il y a dix ans il n'y avait pas d'autre solution qu'Hollywood...

Frankenheimer Il y a dix ans la meilleure façon de débuter était la télévision, comme nous l'avons tous fait, Delbert Mann, Sidney Lumet, Arthur Penn, George Roy Hill et moi. Nous étions tous réalisateurs de télévision en direct. Mais pendant un certain temps aucun de nous ne pouvait travailler dans le cinéma parce qu'on ne nous faisait pas confiance. Je me rappelle que Buddy Adler, qui était directeur de production de la Fox, disait carrément : « Si vous pouvez mettre quelque chose sur un tube de 50 cm, ça ne veut pas dire que vous saurez le faire sur un écran de 15 mètres. Il y a une sacrée différence. On ne veut pas de vous ! »


Frank Sinatra dans « The Manchurian Candidate ».

Cahiers Pourtant cette génération des « mutants de T.V. » a été plutôt décevante, et nous attendons la prochaine génération qui, comme le disait Penn, viendra probablement du 16 mm.

Frankenheimer Je ne sais pas. Vous avez probablement raison, mais un nouveau Truffaut sera dur à trouver, parce que ça ne vient qu'une fois par génération. Je l'aime beaucoup, et pourtant j'ai détesté son dernier film, « Fahrenheit 451 ». Travailler dans une langue étrangère, qu'il ne comprenait pas ou mal, était une erreur ; mais je pense que c'est un type bourré de talent.

Cahiers La vague newyorkaise a été décevante et on commence à parler des essais de 10 minutes des élèves de l'Université de California...

Frankenheimer Je m'intéresse aux « student films » de l'U CLA. Ce qui est tragique, c'est que sortir des écoles de cinéma comme la University of Southern California (USC) ou l'UCLA, c'est pratiquement s'exposer à ne pas trouver de travail.

J'ai un assistant metteur en scène sur « Grand Prix », un garçon européen, Enrico Isacco, qui est ici aussi pour le montage. Je veux qu'il continue à travailler avec moi, mais j'ai eu des difficultés énormes avec la Directors Guild of America. La seule solution a été de le titrer « metteur en scène ». Comme assistant c'était impossible.

Je ne sais pas où va le cinéma américain. Ça devient de plus en plus difficile de faire démarrer un projet. Aucune des firmes n'a d'argent, aucune. Tout le monde veut voir un projet sûr et en même temps, ils ne savent pas ce qu'ils veulent. Nous avons, mon producteur et moi, les droits du roman de Bernard Malamud « The Fixer », mais aussi beaucoup de difficultés avec les financiers.

Cela me fait penser à un article du « New York Times » où Steve McQueen se vantait de toucher $ 750,000 par film. Il y a trop de gens dans le cinéma seulement pour l'argent. Le cinéma n'est pas un commerce. Si vous voulez faire de l'argent, il faut vous orienter vers l'industrie foncière. C'est très bien de faire de l'argent aussi, mais ça doit rester secondaire. Fellini est fauché et pourtant « 8 1/2 » est peut-être le meilleur film jamais fait. Pour mes films, par exemple, c'est très drôle, parce que c'est seulement maintenant que « The Manchurian Candidate » commence à être apprécié. Les gens viennent me dire aujourd'hui que c'est un des meilleurs films qu'ils connaissent et je me dis « où étaient-ils quand le film sortait ? » Il fut traité très durement, particulièrement en France. Je crois qu'il a tenu l'affiche aux Champs-Elysées une semaine. J'aime certaines choses dans « Seconds », mais le film fut mal reçu aussi.

Cahiers Avec « The Fixer » vous retournez à la veille de la Première Guerre mondiale.

Frankenheimer Jusqu'en 1913 exactement, mais c'est un thème très moderne, et universel. Je ne veux pas que ce soit seulement la **persécution** des juifs (à Kiev, sous le régime tsariste). Pour moi, ce sera un film sur le triomphe de l'homme, l'indomptabilité de l'esprit humain.

Cahiers Vous le ferez en Tchécoslovaquie ?

Frankenheimer Je vais essayer l'Union soviétique d'abord.

Mais de toute façon, ce sera une coproduction avec un pays de l'Est.
Cahiers Vous êtes aujourd'hui à quinze jours du mixage de « Grand Prix », comment voyez-vous votre film ?
Frankenheimer Je pense être assez objectif. Ingmar Bergman a dit, et je trouve que c'est très vrai, qu'il faut être masochiste pour être metteur en scène, parce qu'il faut souvent enlever à vos films des choses qui vous sont très chères. Il faut rester objectif par rapport à votre film, mais évidemment, il se trouve que les scènes que j'aimais le plus ne sont pas dans le film actuel. On ne voit cela que quand on monte le film entier. Ma scène favorite de « Birdman », également, ne fut jamais dans le film : une scène de mariage dans le pénitencier. Les mariés ne bougent pas et ne se touchent qu'une fois ; une très belle scène d'amour, je pensais, mais finalement superflue, et le film était déjà trop long.
Dans « Grand Prix », j'essaie d'approfondir le caractère des personnages. Celui que joue Montand est le plus intéressant du film, et on voit beaucoup le film à travers lui.
Cahiers Y a-t-il aussi beaucoup de courses d'automobile, comme le promet la publicité de la Métro ?
Frankenheimer Oui, pas mal. On a tourné en Panavision et, avec Stanley Kubrick, nous avons été les premiers à utiliser les caméras 70 mm à main. Elles ne sont pas encore au point, mais on en a monté sur les châssis des bolides en les déclenchant automatiquement, sur les casques des chauffeurs et des choses comme ça. On a des morceaux assez extraordinaires, je pense. Il n'y a pas un mètre de transparence dans le film et on ne doute pas un instant que ce soit l'acteur lui-même qui conduise les bolides. Ce n'est pas que je sois absolument contre les transparences. Si on tourne une comédie avec deux personnages traversant New York dans un taxi, le procédé n'est pas gênant puisque vous vous concentrez sur le jeu des acteurs. Ici, ce n'était pas le jeu qui nous intéressait, mais les effets. Et quand un type roule à 200 à l'heure, il n'a pas besoin de jouer. Je veux dire que la concentration est déjà là d'elle-même.


Rock Hudson dans « Seconds ».

Cahiers Une des grandes difficultés des jeunes cinéastes semble être précisément la direction d'acteurs.
Frankenheimer Il y faut du cran, le cran que seule l'expérience vous donne. C'est seulement quand vous savez dire merde à une vedette et avoir en même temps raison que vous réussissez.
Cahiers Etes-vous optimiste quant à l'avenir du cinéma américain ?


John Frankenheimer conseille Bob Bondurant (pilote) et John Stephens (caméraman) pendant « Grand Prix ».

Frankenheimer Je ne peux parler que pour moi-même. Je crois savoir où je vais et je ne peux pas trop me préoccuper des autres. J'aime voir des bons films parce que cela nous aide tous. La seule chose que l'on peut faire, c'est de vivre avec son temps, qui, lui, change à une allure effarante. Je ne crois pas qu'on puisse faire les films auxquels les spectateurs s'attendent. Il faut faire un film sur les choses auxquelles on croit et espérer qu'il ne sera pas seulement montré dans votre grenier une fois tous les dix ans. (Propos recueillis par A.M.)

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Balcon en haute mer

Blake Edwards rêve de faire un nouveau « coup James Bond » et croit avoir trouvé la formule. Son idée est « Peter Gunn », l'histoire d'un bordel flottant ultra-moderne, qu'il réalisera après « Little Toy Soldier », où Jack Lemmon joue le père d'un garçonnet de 12 ans n'ayant que quelques mois à vivre.
Comme pour le « Balcon » genétien, les lieux seront la vedette de « Peter Gunn », puisque l'action sera concentrée sur le bateau de plaisance (sic) aux gadgets étonnants et sur le « Zoo », boîte de nuit fréquentée par une faune invraisemblable.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Raoul J. Lévy

Le 31 décembre 1966, quelques mois après la mort de Montgomery Clift dont il avait fait la vedette de son dernier film : « L'Espion », Raoul J. Lévy se tuait d'un coup de fusil à Saint-Tropez. Fanatique de Mike Todd, mort dans un accident d'avion, il disparaissait donc encore plus jeune que son modèle. Né en 1922 à Anvers (Belgique), ancien aviateur de la R.A.F. pendant la Seconde Guerre mondiale, licencié en droit, il débuta au cinéma comme assistant de son oncle, au Mexique. En 1951 il produit « Identité Judiciaire » de Hervé Bromberger où Raymond Souplex est chargé d'élucider une mystérieuse histoire de jeune fille droguée au curare, l'année suivante « La Sorcière » d'André Michel avec Marina Vlady dans le rôle d'une très étrange sauvageonne suédoise, puis en 1953 « Les Orgueilleux » de Marc Allégret, d'après « Typhus » de Sartre, avec le couple vedette Michèle Morgan-Gérard Philipe. 1956 marque enfin le grand départ pour Lévy. Passionné par le cinéma américain, il va alors produire des films selon le plus vieux (et le plus sûr) principe hollywoodien, celui du **star system**. A un cinéma qui manque avant tout de vedettes, au sens mythique du terme, et au moment où la célébrité de Martine Carol décline, il lance soudain Brigitte Bardot. Vadim la dirige dans « Et Dieu créa la Femme » (1956), « Les Bijoutiers du Clair de Lune » (1957), Autant-Lara dans « En Cas de Malheur » et Clouzot dans « La Vérité » (1961) (Oublions « Babette »). En quatre films et pour la première fois sans doute depuis le début du cinéma français, une actrice atteint le niveau des mythes hollywoodiens, de Garbo, Jean Harlow, Marilyn Monroe, etc. Parallèment à ces films fondés et conçus pour une actrice, il produit « Sait-on jamais », le meilleur film de Vadim, où la platitude de l'intrigue est pulvérisée par une stupéfiante intégration au décor (Venise) et « Les Régates de San Francisco » (1960) d'Autant-Lara. Vivant sur un train de vie de producteur américain, Lévy voit rapidement les bénéfices de ses précédents films disparaître et le pensum que fut « Moderato Cantabile » de Peter Brook avec Jeanne Moreau est loin d'être une réussite financière.
En 1962 il se lance dans l'aventure de la super-production, celle-là même qui coûta sa carrière à Bronston, et s'attaque à « Marco Polo ». Christian-Jaque est le réalisateur du film et Delon le personnage titulaire. En quelques semaines de tournage, quatre cent millions sont engloutis, et cela pour trois minutes de film. Pendant plusieurs mois le tournage est arrêté, puis il reprend enfin, Denys de la Patellière succédant à Christian-Jaque et Horst Buchholz à Delon. Noel Howard se charge de la seconde équipe et Lévy fait appel pour la réalisation de certaines séquences d'action à un des plus efficaces « second unit directors » américains, Cliff Lyons, qui avait travaillé avec John Ford, John Farrow, Michael Curtiz et Sam Peckinpah. Le simple fait pour un producteur français d'engager un spécialiste comme Lyons prouve à quel point Raoul Lévy a toujours recherché, travaillant en France, des méthodes de production typiquement hollywoodiennes. « Marco Polo » enfin achevé et distribué (sous le titre de « La Fabuleuse Aventure de Marco Polo » ou « L'Echiquier de Dieu ») avec, en dehors de Buchholz une distribution à l'américaine, Akim Tamiroff, Elsa Martinelli, Orson Welles, Robert Hossein, Grégoire Aslan, Omar Sharif, Anthony Quinn, Massimo Girotti et Folco Lulli, Lévy passe à la mise en scène avec « Je vous salue Maffia » où, dans un cadre série noire, encore une fois à l'américaine, s'affrontent Eddie Constantine et deux spécialistes de second-plan hollywoodiens : Henry Silva, ex-Johnny Cool et Jack Klugman (« Cri de Terreur »). Tentant de retrouver le climat des thrillers américains, Lévy fit plus d'un faux pas mais au fil de son intrigue, il parvenait parfois à retrouver quelque chose du


Raoul J. Lévy.

romantisme de la série noire. « L'Espion » (1966), co-produit par la Seven Arts, est lui aussi un film international. Lévy traite un sujet d'espionnage où les luttes entre la C.I.A. et différentes polices secrètes se mêlent à un conflit sentimental. Gâché par des séquences inutiles et de nombreux temps morts (les scènes oniriques par exemple), « L'Espion » force du moins l'estime. Refusant systématiquement tous les gadgets et toutes les séquences d'action, il finissait peu à peu à créer le véritable climat du film d'espionnage, celui que tenta de retrouver Ritt dans « L'Espion qui venait du froid » : une authenticité cynique dans un cadre donné, et réaliste. Acteur dans « L'Espion », Lévy l'est aussi dans le film de Godard « Deux ou trois choses que je sais d'elle ».
Victime du sort qui le fit naître à Anvers et non à Minneapolis, Lévy a finalement cherché, dans le désert de Gobi comme dans les brumes tropéziennes, ce qu'il aurait peut-être trouvé tout naturellement sous le soleil californien. P. B.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Humour Guerrier

Si les armées du monde voient généralement les choses sous un jour sombre, la U.S. Air Force ne manque pas, elle, d'un certain humour, du moins quand l'occasion se présente de faire de la publicité. Récemment, elle s'est alliée à William Castle et, sur le plateau de « The Busy Body », les photographes militaires ont fait une photo-publicité pour le recrutement montrant un jeune soldat dans un cercueil.
Selon le gros Bill, dont « The Busy Body » est le second film d' « horreur comique » (le premier, « The Spirit is Willing », est sorti en novembre), tout commença quand un conscrit nommé Thomas Campuzano, ayant demandé un certificat de naissance à sa mairie, reçut par retour du courrier un certificat de décès. Le sergent devant qui Campuzano se présenta avec son certificat, avait assisté au tournage d'une séquence du film de Castle dans un cimetière et il demanda à ses supérieurs s'il pouvait incorporer une recrue se présentant avec son certificat de décès. Aucun article militaire n'interdisant cela, tout le monde se mit d'accord pour faire une affiche style « Mad » : au son des clicks des photographes, Campuzano se coucha dans le cercueil de Castle et le sergent Beaver lut le serment de recrutement. — A.M.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Le premier festival de Carthage

Après Montréal et Rio de Janeiro, une nouvelle capitale cinématographique, Tunis, vient de s'inscrire sur l'échiquier des grands festivals internationaux. Il ne s'agit pas, ici et là, de prétendre rivaliser avec Cannes, Moscou, Venise. On doit partir de zéro, on inquiète parfois les associations officielles de producteurs, responsables de la répartition des festivals dans le monde et soucieuses d'éviter leur dévaluation par le nombre. Mais comme Montréal et Rio, le Festival de Tunis — Carthage n'est qu'un prête-nom glorieux, lourd d'histoire et de ruines —, joue un rôle précis, double : d'une part faire connaître le meilleur cinéma mondial dans un pays et sur un continent à ce jour livrés aux seuls films de la production industrielle, principalement italiens, anglais, français, américains, allemands, égyptiens, indiens ; d'autre part susciter la naissance d'un cinéma national original. Le Festival devient le pôle autour duquel s'assemblent toutes les curiosités ; des salles de la ville programment à cette occasion le dernier Bresson et le dernier Resnais ; dans le Festival lui-même sont projetés « L'Homme au crâne rasé », « Les Désarrois de l'élève Törless », des spécimens caractéristiques de l'extraordinaire floraison actuelle des jeunes cinémas de l'Est.
Chaque matin, des discussions passionnées réunissaient les jeunes amateurs de cinéma autour des films vus la veille, l'esprit ciné-club retrouvait une vie qu'il a souvent perdue dans nos vieux pays et avait tout le charme de la découverte. On parlait pour dire quelque chose, pour comparer les problèmes des autres à ses propres problèmes, avec toujours au fond de l'esprit, chez les plus ambitieux, le désir de prouver le mouvement en marchant, en faisant ses films. Chaque soir des conférences sur divers cinémas nationaux, par des spécialistes, avec une analyse historico-économique circonstanciée, introduisaient aux réalités concrètes de la création cinématographique dans tel ou tel pays.
Si l'Italie ou les pays de l'Est n'étaient plus exactement à découvrir, par contre les exposés minutieux consacrés au Liban et à la Turquie prenaient figure de révélation pour tout observateur un peu curieux du cinéma dans le monde, et particulièrement pour les représentants du tiers monde. On découvrait soudain, comme l'avaient découvert en leur temps les représentants du Free Cinema ou notre Nouvelle Vague, que les miracles n'arrivent, s'ils se produisent jamais, que pour ceux qui savent forcer le destin. Prendre conscience des obstacles à surmonter, des pressions de tous ordres, sociales, économiques, techniques, voire esthétiques, qui paralysent la libre création, aussi bien dans un pays à la production colossale comme la Turquie que dans un autre pratiquement improductif tel le Liban, c'est jeter les premières bases d'un cinéma original et indépendant.
Tout se tenant, il n'y avait rien de surprenant à voir les jeunes Tunisiens discuter passionnément, dans la perspective de décisions qui les engageront lourdement pour l'avenir, pour savoir s'il convient ou non d'imiter Alain Resnais, si l'on doit travailler avec des budgets modestes comme, semble-t-il, cela devrait aller de soi dans les pays du tiers monde, le talent et l'authenticité ne se mesurant pas au nombre de zéros sur le carnet de chèques du bailleur de fonds, qu'il s'agisse de particuliers ou de l'Etat. C'est dans ce sens que devait intervenir avec une vigueur particulière André Delvaux en présentant son film « L'Homme au crâne rasé » : « Faites d'abord votre cinéma ! ».

Mario Ruspoli et le Président Habib Bourguiba pendant le tournage de « Renaissance », long métrage en 16 sur la Tunisie depuis l'Indépendance.

Naturellement, le Festival de Carthage accordait la part belle aux cinémas méditerranéens et africains. La Tunisie, avec un moyen métrage collectif remarquablement réalisé sur le plan technique, « Deux fois deux font cinq », offrait en compétition un échantillon de sa production qui prouverait déjà, si besoin était, qu'elle n'a plus rien à apprendre de l'Europe pour la liberté du récit et la sophistication des intentions. Mais au service de quel propos, s'inscrivant dans quelle réalité ? Qu'un jeune homme tourmenté étale à longueur de plans « cut » et de phrases sybillines son narcissisme invétéré, prouve qu'on est dans le vent mais loin d'une option véritablement personnelle.
L'accueil chaleureux et presque unanimement favorable réservé au film sénégalais d'Ousmane Sembène « La Noire de... », par un public qui ne ressemblait nullement à une armée de boy-scouts au garde-à-vous, prouvait que Sembène avait su viser juste. Revu du côté de Tunis, et ces considérations ne sont nullement négligeables, « La Noire de... » acquérait une dimension et des prolongements qui semblaient avoir complètement échappé au public de la Semaine de la Critique, lors du dernier Festival de Cannes. L'intrigue a pu paraître linéaire, les intentions trop didactiques, la mise en scène académique. Mais la rigueur du récit n'est pas pauvreté, simplement désir d'aller à l'essentiel, à la description d'un cas très précisément situé et développé.
Tourné avec des bouts de ficelles, déjà récompensé début 1966 du Prix Jean Vigo, « La Noire de... » devait remporter la récompense suprême de Carthage, le Tanit d'Or (du nom de la déesse phénicienne de la fécondité). Si le mot de cinéma libre a encore un sens, par-delà les modes et les vagues, ce film imparfait, généreux, retrouvant par-delà les différences occasionnelles de race la vérité profonde d'une commune destinée humaine, a sa place immédiatement désignée sur nos écrans, à un moment où les salles européennes s'ouvrent aux jeunes cinémas du monde. Sa technique est traditionnelle, son esprit révolutionnaire. Il illustrait remarquablement les buts que semble s'être proposé le Festival de Tunis. — L. Ms.

Strick dans le Dédalus

Le bruit courait que Joseph Strick tournait « Ulysse » avec Richard Burton et Elizabeth Taylor. En fait, j'ai trouvé des acteurs qui m'étaient parfaitement inconnus, aussi anonymes que Leopold Bloom, ce qui, au départ, était un bon point.

Parce que personne en Irlande ne peut payer les droits du bouquin et que personne non plus ne peut produire le film, il a fallu que ce soit un Américain qui vienne faire ce film qui ne coûtera malgré tout qu'un million de dollars. L'acteur principal est Milo O'Shea, acteur comique qui exprime admirablement cet humour particulier au caractère irlandais. Molly Bloom est incarnée par l'actrice shakespearienne Barbara Jefford (son premier rôle au cinéma) et Stephen Dedalus est un jeune acteur écossais. Tous les autres acteurs sont évidemment Irlandais. L'opinion publique n'approuve pas du tout le choix de l'actrice anglaise et de l'acteur écossais, faisant valoir que leur accent rend ridicule cette adaptation d'une œuvre basée précisément sur ce qui est typique, propre à Dublin, l'accent en premier lieu. Ce qu'on reproche à Joseph Strick, c'est d'avoir négligé une ou deux actrices toutes désignées qui avaient déjà interprété le rôle de Molly dans une adaptation théâtrale du livre.

En ce moment, Strick tourne dans une vieille maison presque en ruines qu'il a louée pour l'été (le temps du tournage) et où se font pratiquement tous les intérieurs : les séquences dans la chambre de Molly Bloom ou celles du bordel... Strick est toujours très calme et très aimable avec tout le monde ; il sourit toujours. « Everybody is happy ?... Action ! »

Cahiers « L'Œil Sauvage » était-il votre premier film ?

Joseph Strick C'est mon quinzième. J'ai fait un certain nombre de films pour des compagnies commerciales pour la télévision principalement.

Cahiers Quel a été votre premier film ?

Strick Eh bien, j'ai d'abord fait un film qui s'appelle « Muscle Beach » en 1947 ; j'avais 22-23 ans à l'époque, le film a été produit par moi et je filmais pendant les week-ends. Il m'a fallu une année pour faire ce petit film de 9 minutes.

Cahiers Quel en est le sujet ?

Strick C'est un film sur les athlètes, les acrobates qui exhibent leurs muscles sur les plages de Californie, le dimanche matin. Je pense que c'est le premier film à avoir eu un commentaire chanté.

J'ai fait ensuite un film à Paris sur les fêtes foraines. Puis je suis retourné aux Etats-Unis où j'ai fait un certain nombre de films pour la télévision qui étaient très mauvais. Je me suis donc arrêté d'en faire en 1952 pour essayer de gagner assez d'argent et pouvoir produire mes propres films. Je suis resté en dehors de l'industrie cinématographique jusqu'en 1956 ; alors, avec l'argent que j'avais gagné, j'ai commencé « L'Œil Sauvage » que j'ai terminé en 1959, avec l'argent que m'a rapporté ce film j'ai pu faire « Le Balcon » et avec l'argent qu'a rapporté « Le Balcon », « Ulysse ».



« Le Balcon »

Cahiers Faites-vous beaucoup de théâtre ? Quelle place tient-il dans votre carrière de cinéaste ?

Strick C'est un bon exercice. Et puis la direction d'acteurs est un point capital de toute mise en scène. Un metteur en scène doit savoir manier ses acteurs, il devrait être lui-même caméraman, ingénieur du son. Rien ne doit lui échapper, du début à la fin. Je ne signe aucun contrat qui ne me laisse entièrement libre dans toutes les phases du tournage, du montage, mixage, etc., par exemple, je tiens à faire moi-même le montage définitif du film. Quiconque ne le fait pas devrait s'attendre à avoir des ennuis.

Cahiers Le montage d' « Ulysse » sera particulièrement important ?

Strick Oui — le tournage durera 3 mois, et le montage 4. Si je ne faisais pas moi-même le montage, je ne pourrais pas le considérer comme mon film. C'est pourquoi je fais peu de films. Une autre raison, c'est qu'il me faut des années avant d'avoir assez d'argent pour en faire un.

Cahiers Avez-vous des difficultés pour trouver de l'argent à cause du sujet même de vos films ?

Strick Oui, beaucoup. Et parce que j'insiste pour avoir le contrôle absolu sur eux.

Cahiers De « Muscle Beach » à « L'Œil Sauvage » et de « L'Œil Sauvage » au « Balcon », il y a un changement de style...

Strick Chaque fois que vous faites quelque chose, vous changez de style. L'expression « cinéma-vérité » n'existait pas avant 1956, année où j'ai commencé « L'Œil Sauvage ». C'est une expression que l'on emploie beaucoup. Elle désigne principalement des films de mauvaise qualité, où l'image tremblote sur l'écran, où la lumière papillote, etc. « Wobble-scope-pictures »... Le meilleur cinéma-vérité peut être merveilleux mais en général, c'est une expression de critiques, les critiques l'emploient à tort et à travers. « Le Balcon » est très différent de « L'Œil Sauvage » parce que le sujet est différent et j'espère qu' « Ulysse » sera tout à fait différent du « Balcon ».

Cahiers Pourquoi avez-vous choisi d'adapter « Ulysse », ce chef-d'œuvre de la littérature contemporaine ?

Strick N'est-ce pas une bonne raison ?

Cahiers Pour « Le Balcon », est-ce vous qui avez fait l'adaptation ?

Strick Non. Jean Genêt et moi-même l'avons faite ensemble. Pour « Ulysse », j'ai travaillé avec Fred Haines. Il est Américain, scénariste chez Columbia, directeur d'une station de radio et il s'intéresse à Joyce.

Cahiers Et vous-même, depuis quand vous intéressez-vous à « Ulysse » ?

Strick Depuis l'âge de 16 ans. Mon père avait passé le livre en contrebande et le laissait traîner ostensiblement... J'ai toujours été fasciné par l'œuvre de Joyce. Je ne peux pas expliquer pourquoi les critiques pensent qu'un tel livre ne peut pas être adapté au cinéma. Les problèmes viennent de la nécessité de faire un choix dans un livre dont l'adaptation cinématographique devrait durer 18 heures 45 minutes. Le mien durera deux heures et demie.

Cahiers Est-ce qu'un film de deux heures et demie peut rester fidèle à l'œuvre originale, peut-il être aussi riche... ?

Strick Je ne peux pas faire un film aussi important que le livre, il me faut donc choisir une interprétation du livre...

Cahiers Etes-vous intéressé par l'histoire proprement dite ?

Strick Nous ne perdons pas de vue l'histoire de M. Bloom. Nous n'employons que les mots de Joyce, en suivant la même chronologie, en nous servant des mêmes événements, des mêmes décors, des mêmes rues... Au début, nous voulions faire une trilogie, et chacun des films devait durer trois heures et demie mais nous nous sommes vite rendus compte qu'avec ce projet, nous ne pourrions jamais trouver assez d'argent. Nous avons décidé de faire un film dont la première heure serait consacrée à Bloom et à Stephen, l'heure suivante à ce que j'appelle « Night Town » et environ 20 minutes à « Pénélope ». Nous avons ainsi trois styles généraux, mais c'est essentiellement un film réaliste, avec de la fantaisie, mais essentiellement réaliste. Le style de Circé est différent de celui de Bloomsday et celui de Pénélope différent de celui de Circé. Nous nous en tenons au texte de Joyce et faisons de notre mieux. Il n'y a pas de division arbitraire, jamais, l'image n'est floue ni trafiquée. Le film est une confrontation directe avec la réalité devant la caméra.

Cahiers Eisenstein trouvait « Ulysse » très cinématographique...

Strick Oui, il voulait en faire un film. Sa veuve possède les notes qu'il a écrites à ce sujet. Je suis allé à Moscou mais je ne les ai pas vues.

Joyce a tout mis dans son livre. L'intrusion des sons dans le texte a le même effet que la bande sonore dans un film ; son livre a l'apparence d'un film avec une bande sonore, de la musique, des chansons, et une succession d'images. J'ignore ce qu'il savait du cinéma, il a ouvert le premier cinéma en Irlande, ça l'intéressait, mais son destin était d'écrire.

Cahiers Votre prochain film ?

Strick Ce sera « The day of the Locusts », d'après le livre de Nathanael West, sur Hollywood. (Propos recueillis par Jean-Paul Aubert.)

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Errata

Deux erreurs se sont glissées dans les listes des dix meilleurs films publiées dans notre précédent numéro. Dans celle de Mme Lotte H. Eisner tout d'abord il fallait lire « Le Château de l'araignée » et non « La Vie de château » ce qui fait une belle différence, car, comme elle nous le fait remarquer : « il y a château et château ! ». Ensuite, celle de Patrick Brion ne comportait que huit titres car avaient été omis : « Le Rideau déchiré » et « The Roaring Twenties ». Que les intéressés trouvent ici toutes nos excuses. Enfin, Claude de Givray nous avait envoyé sa liste trop tard pour que nous puissions la publier à temps. La voici donc : 1. Seven Women, Au hasard Balthazar. 3. Fahrenheit 451, Masculin Féminin. 5 La Prise de pouvoir par Louis XIV, Walkover. 7 Les Poings dans les poches. 8 La longue marche, Les Amours d'une blonde.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Les meilleurs films de l'année 1966

cahiers		*lecteurs*	
1	**Au hasard Balthazar**	**1**	**Au hasard Balthazar**
2	**Walkover**	**2**	**La Guerre est finie**
3	**Non réconciliés**	**3**	**La Prise de pouvoir par Louis XIV**
4	**Masculin féminin**	**4**	**Falstaff**
5	**L'Homme au crâne rasé**	**5**	**Masculin féminin**
6	**Seven Women**	**6**	**Seven Women**
7	**La Prise de pouvoir par Louis XIV**	**7**	**Les Poings dans les poches**
8	**Le Rideau déchiré**	**8**	**Fahrenheit 451**
9	**Ligne rouge 7000**	**9**	**Le Rideau déchiré**
10	**Les Poings dans les poches**	**10**	**Les Amours d'une blonde**
11	Falstaff	11	Ligne rouge 7000
12	La Guerre est finie	12	Non réconciliés
13	The Naked Kiss	13	L'Homme au crâne rasé
14	Fahrenheit 451	14	Walkover
15	Le Père Noël a les yeux bleus	15	Les Chevaux de feu
16	Marie Soleil	16	The Chase
17	Quelque chose d'autre	17	Un homme et une femme
18	Les Amours d'une blonde	18	Les Professionnels
19	Le Chat dans le sac	19	Les Désarrois de l'élève Törless
20	Brigitte et Brigitte	20	Cul-de-sac

Les résultats qui précèdent ont été calculés, pour ce qui est de la liste « Cahiers », en tenant compte exclusivement des classements des collaborateurs réguliers de la revue, et cela en vue d'une liste plus significative. Enfin, nous remercions nos lecteurs, qui nous ont répondu nombreux, de leurs suggestions, critiques et compliments.



LA FONDATION DES UNITED ARTISTS : D.W. GRIFFITH, MARY PICKFORD, CHARLES CHAPLIN ET DOUGLAS FAIRBANKS, LE 17 AVRIL 1919. AU SECOND PLAN, LES AVOUES.



Cinéma, miracle de la photographie moderne

par D.W. Griffith

Le texte dont nous proposons ci-après la traduction a été publié en juillet 1921 dans une revue new-yorkaise, « The Mentor ». 1921 : à 41 ans, Griffith est au faîte de sa gloire. Il a derrière lui plus de cinq cents films, dont « The Birth of a Nation », « Intolerance », « Hearts of the World », « Broken Blossoms », « Way Down East ». Dix ans plus tard il signera sa dernière œuvre : « The Struggle ».

Ce texte étonnera d'abord par sa naïveté : c'est un texte de vulgarisation, qui ne s'adresse pas à une élite, mais vise, en effet, le plus grand nombre. Entre deux professions de foi, Griffith y survole l'histoire technique et stylistique du cinéma jusqu'à ses propres découvertes.

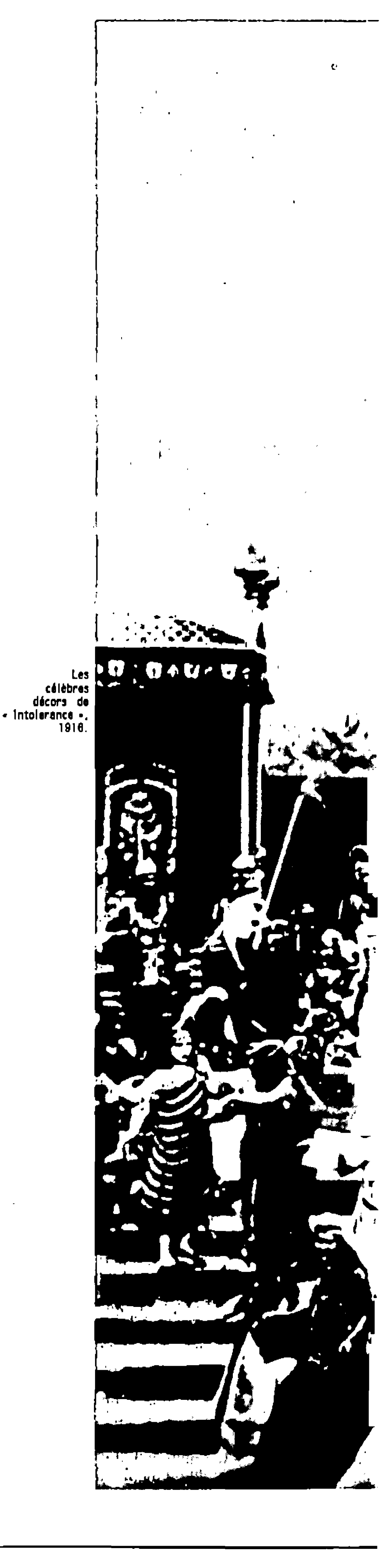
De ces découvertes — dont les Histoires du Cinéma l'ont depuis longtemps crédité — Griffith possède une pleine conscience. On sait par ailleurs qu'il était fort susceptible sur le chapitre des priorités : lorsque Iris Barry lui suggère une influence possible du cinéma danois, Griffith dément catégoriquement en affirmant n'avoir jamais vu un film danois (bien que ceux-ci fussent alors largement distribués aux U.S.A.).

Pleine conscience, disions-nous. La première remarque qui s'impose à la lecture de ce texte est, qu'aussi conscient soit-il, Griffith est un inventeur empirique, poussé dans ses innovations stylistiques par la pratique même de son art. En fait, nul n'est moins théoricien que lui, nul moins porté à analyser ses découvertes — si toutefois, comme on va voir, il sait en reconnaître la portée. Quant à la **leçon** de Griffith — les conséquences **théoriques** de son œuvre — ce sont les Russes qui la tireront les premiers (n'oublions pas que Lénine fait venir « Intolérance » dès 1919), à commencer par Eisenstein, Poudovkine, et Koulechov.

La seconde réflexion que peut inspirer ce texte (mais évidemment dans sa version originale) est qu'au moment où écrit Griffith, la terminologie propre au cinéma n'est pas encore fixée, mais « flotte » entre des vocables approximatifs formés à partir d'horizons voisins (le théâtre, le roman, la photographie). Ainsi les mots « photo-tale », « photoplay », « screenplay », « photodrama » — tous termes que le mot français de cinéroman ne traduit qu'imparfaitement (et d'ailleurs que signifie ce mot sinon l'état historique, aujourd'hui dépassé, d'un vocabulaire en pleine évolution ?). De plus, la réalité que les mots recouvrent n'est pas nécessairement la même d'une langue à l'autre. Alors que la langue anglaise semble ne découper qu'une réalité empirique, d'ordre opérationnel (c'est ce que nous ont appris les nombreux entretiens avec les réalisateurs américains publiés depuis 15 ans dans ces « Cahiers »), il semble que le génie de la langue française soit de découper **en même temps** deux ordres de réalités : une réalité empirique et une réalité conceptuelle : tout se passe comme si le génie anglo-saxon consistait à multiplier les mots pour appréhender la trame empirique du réel, le génie français étant plus porté à **dédoubler** le sens des mots pour affiner son pouvoir d'analyse et mieux manipuler les concepts.

Le cinéma, dit en substance Griffith (après, sans doute, et, en tout cas, avant bien d'autres) est le plus universel des moyens d'expression. Sans doute. Mais les films ? Mais les images dès qu'elles sont investies par un homme qui les regarde, les pénètre : **les parle ?** Esperanto ou tour de Babel ?

André S. LABARTHE.



Les célèbres décors de « Intolerance », 1916.

IMPORTANCE DU CINEMA

Peu de temps après la sortie de mon premier film de guerre, « Hearts of the World », je reçus une lettre d'un éminent historien. Cette lettre me sera toujours très chère, notamment à cause du passage suivant : « Désormais, il faut diviser l'Histoire en quatre grandes époques : l'Age de Pierre, l'Age de Bronze, l'Age de l'Imprimerie — et l'Age du Cinéma. Avec un seul film vous avez créé un document humain essentiel qui incarne l'esprit et l'âme de la guerre avec un réalisme plus profond que tous les livres sur ce sujet pris dans leur ensemble. »

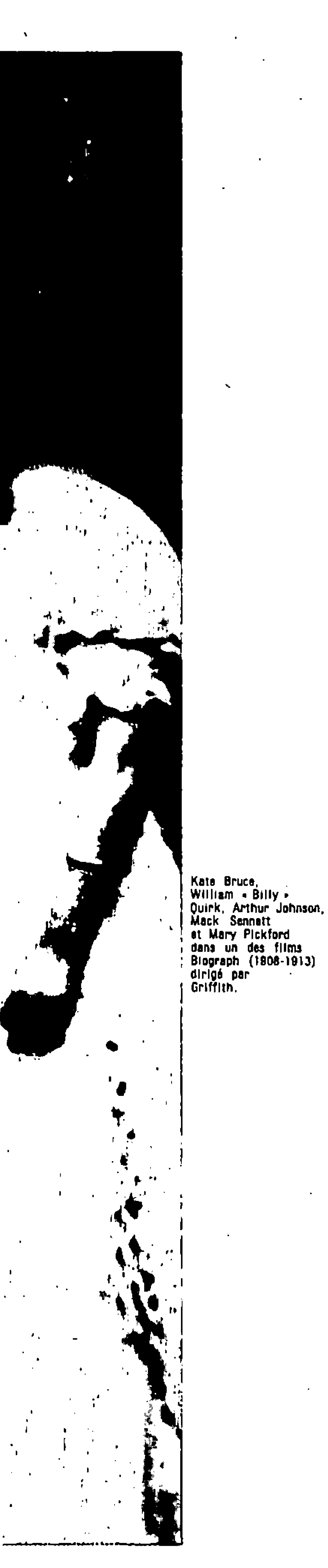
Rappellez-vous les sombres nouvelles qui nous parvenaient du front pendant le printemps de 1917. Le Premier Ministre, dit-on, fit venir les plus grands esprits d'Angleterre et prit conseil auprès d'eux quant aux moyens les plus rapides et les plus efficaces de renforcer le moral des nations. Barrie, Wells, Shaw, Bennett, Galsworthy, Chesterton, assistèrent tous à cette réunion. Comment allaient-ils s'y prendre pour ouvrir les yeux du monde entier sur ce qui se passait réellement sur ce front sanglant ? Comment insuffler à l'Amérique l'ardeur requise pour s'engager dans cette guerre juste ? Devraient-ils unir leurs talents pour écrire un livre ? Ou une pièce de théâtre de portée universelle ?

Il fut jugé en fin de compte que le véhicule le plus apte à servir efficacement l'Angleterre et les Alliés serait un drame de l'humanité, photographié sur le théâtre même des opérations. J'aurai toujours plaisir à me rappeler que le câble destiné à l'Amérique me fut adressé personnellement. Comme les Macédoniens à Paul, ils m'ont envoyé ce message : « Venez ici et aidez-nous. »

La réponse leur apprit que j'étais à Londres, au Savoy Hotel. Ce même jour j'avais l'intention d'embarquer pour l'Amérique. Au lieu de quoi je me rendis au numéro 10 de Downing Street pour m'entretenir avec David Lloyd George, Premier Ministre d'Angleterre.







Kate Bruce, William « Billy » Quirk, Arthur Johnson, Mack Sennett et Mary Pickford dans un des films Biograph (1808-1913) dirigé par Griffith.

J'étais fier d'avoir été choisi pour réaliser un film sur ces événements d'une si grande portée historique. Mais ce qui me touchait le plus c'était cette reconnaissance officielle du pouvoir du cinéma dès qu'il s'agit de conter une histoire, de stimuler un public, de perpétuer un événement.

LA VUE, FONCTION ESSENTIELLE

Sur cent impressions recueillies par l'esprit, quatre-vingt-sept sont transmises par les yeux. L'amour du mouvement est instinctif chez l'homme. Nous aimons voir le monde bouger. Et pour tout un chacun c'est un plaisir que de voir le monde, et sa femme, et ses enfants, mimer leurs vies sur cette « scène verticale » qu'est l'écran.

Un savant nous apprend que lorsque nous regardons un film nous accomplissons l'acte le plus facile qu'un homme puisse accomplir, « tout au moins en ce qui concerne les réactions intellectuelles suscitées par la présence d'un monde extérieur. L'œil du cinéma est l'œil le plus primitif qui soit. On peut presque dire que le cinéma est né de la boue des premiers océans. Assister à un film c'est redevenir un primitif. Et c'est parce que le cinéma n'exige guère plus que les plus primitives des facultés humaines qu'il atteint une popularité effrayante ». M. Dana ne prétend pas, bien entendu, que le cinéma est « facile à regarder ». Je suis sûr qu'il est d'accord avec moi pour reconnaître qu'il met souvent à rude épreuve aussi bien l'œil que l'esprit.

Les images constituent le premier moyen dont l'homme se soit servi pour transcrire sa pensée. Nous trouvons ces pensées primitives gravées dans la pierre, sur les murs des grottes ou les parois des hautes falaises. Il est aussi facile à un Finlandais qu'à un Turc de comprendre l'image d'un cheval. L'image est le symbole universel, et une **image qui bouge** un langage universel. Quelqu'un a dit que le cinéma « aurait peut-être réglé le problème que posait la Tour de Babel ».

La caméra cinématographique est le véhicule de la démocratie. Elle abat les barrières entre les races et entre les classes.

La démonstration visuelle est la plus efficace des méthodes d'enseignement. Les propagandistes le savent bien. Les éducateurs disent qu'une leçon apprise au moyen du cinéma est plus difficile à oublier que n'importe qu'elle autre. Le cinéma éclôt pour nous les pétales des fleurs, nous découvre les secrets des papillons. Il nous fait assister aux grands événements. Il nous élève jusqu'aux cimes des montagnes, nous fait descendre au fond de la mer, nous entraîne jusqu'aux pôles — littéralement au bout du bonde.

Souvent la caméra raconte l'argument d'un roman populaire mieux que ne le fait la plume. Je pense qu'il en est ainsi de beaucoup de films tirés de livres célèbres. A l'écran, Ibsen, Hugo, Barrie, Mark Twain, ont connu de nouveaux triomphes. Naturellement, un metteur en scène doit savoir distinguer entre ce qui est exprimable par gestes et ce qui ne l'est pas.

Lorsqu'il s'agit de traduire à l'écran l'argument d'une pièce, le metteur en scène de cinéma possède sur le metteur en scène de théâtre plusieurs avantages évidents. Dans une pièce filmée il est possible de montrer des péripéties et des décors qu'on ne peut, au théâtre, qu'évoquer dans le dialogue. Pour dévoiler le caractère d'un personnage, le gros plan est un outil plus efficace que n'importe quel procédé scénique. Quant au flashback, son utilité réside dans l'assemblage des éléments du récit et dans l'exposé des motivations.

LA SCIENCE ET L'INVENTION

Qui a inventé le cinéma ? Parmi les treize millions de spectateurs quotidiens qui paient leurs places dans les trente mille salles de cinéma des Etats-Unis, il en est peu qui se rendent compte combien est longue et imposante la liste des hommes qui ont contribué à l'invention du cinéma. Nombreux et divers sont ceux qui ont joué leur rôle dans l'élaboration technique de ce qui est devenu aujourd'hui le plus populaire des moyens d'expression dramatique.

C'est Lucrèce, physicien romain né vers 96 avant J.-C., qui a formulé le premier le principe scientifique des images qui bougent, ou plutôt des images qui paraissent bouger. Car le mouvement, au cinéma, est une illusion. Vous avez tous vu des gamins en train de faire tourner une pierre au bout d'une ficelle et vous vous rappelez que l'effet produit était celui d'un cercle continu. L'œil retient l'impression d'un objet pendant environ un seizième de seconde après que l'objet a passé ou disparu.

Lorsque le gamin fait tourner la pierre, l'œil du spectateur retient son image pendant une fraction de seconde après chaque étape successive de la révolution. En d'autres termes, la vision **persiste.** L'image de chaque position se fond avec la suivante. Lorsqu'une bande de pellicule passe dans un appareil et est projetée sur un écran au moyen d'une lampe, l'effet obtenu est celui d'un mouvement ininterrompu. Vous n'avez qu'à regarder une bande de film après développement et tirage ; vous verrez une série d'images. Ce n'est qu'en comparant soigneusement ces images entre elles que vous pourrez déceler une modification. En fait, une image de cinéma est une suite de photographies fixes représentant des poses différentes et agrandies environ 35 000 fois par une lanterne de projection.

Il y a environ un siècle qu'on a appliqué le principe de la persistance réti-

nienne à l'intégration des positions successives d'un objet en mouvement, au moyen d'un appareil rudimentaire appelé « Thaumatrope ».

Le Phenakistoscope de Plateau a constitué un pas en avant dans l'invention du cinéma. A cette époque, un grand nombre d'inventeurs européens faisaient des recherches dans ce domaine. Le Phenakistoscope mettait en œuvre le principe de l'obturateur à intermittences tel que nous le connaissons aujourd'hui. La « Roue de Vie », inventée en 1834, est encore vendue aujourd'hui par les fabricants de jouets pour amuser les petits enfants. C'était là le premier appareil à animer les images qui ait connu un succès populaire. Beaucoup d'autres suivirent, dont certains étaient conçus dans un esprit plus sérieux.

C'est au Dr Coleman Sellers, de Philadelphie, que l'on doit l'invention du Kinematoscope. D'après le texte de sa demande de brevet, il apparait clairement que chaque image devait être stationnaire pendant le temps de vision. La réussite de son invention dépendait essentiellement de ce que le souvenir d'une image donnée persiste sur la rétine jusqu'à l'apparition de l'image suivante. Le Dr Sellers fut également le premier à utiliser la plaque traitée au bain de glycérine, ancêtre de la plaque sèche que tout le monde connaît aujourd'hui.

L'année 1872 a été décisive pour le développement des procédés d'analyse photographique du mouvement. Afin de déterminer si oui ou non un cheval au galop perdait tout contact avec le sol à un moment de sa course, un arpenteur anglais, du nom de Edward Muybridge, prit une série de clichés d'un cheval de course californien. Il commença par aligner vingt-quatre caméras photographiques, distantes de quelques centimètres les unes des autres. Il tendit à travers la piste des ficelles qu'il relia aux obturateurs. Au moment où le cheval passait, les sabots accrochaient les ficelles et déclenchaient les obturateurs, ce qui provoquait l'exposition des plaques. Cette expérience permit de déterminer qu'à intervalles réguliers le cheval perdait tout contact avec le sol. Quelques années plus tard, Muybridge étonna le monde en photographiant les battements d'un cœur de chien.

L'invention de la pellicule en rouleau fut aussi importante pour l'avenir de l'industrie que le fut celle de l'aiguille à chas pour la machine à coudre d'Elias Howe. Il y a une trentaine d'années, l'Anglais W. Friese-Greene en fit la démonstration avec un film de six mètres qui montrait la circulation à Hyde Park Corner, à Londres. L'idée d'un film qui ne dure que vingt secondes vous fera peut-être sourire. Mais, comme le disait Mr. Friese-Greene (dont j'apprends à l'instant la mort), « je puis vous assurer que ce fut là un triomphe qui fit sensation. »

La pellicule souple employée aujourd'hui dans les caméras de type courant est du même format que celle introduite par Edison il y a trente ans. Elle a 1 pouce 3/8 de large et 1 000 pieds font une bobine. Le film est muni de perforations latérales qui s'engrènent sur le galet denté qui guide la bande à travers caméras et projecteurs. Le déroulement d'une bobine dure treize ou quatorze minutes. Thomas Edison, inventeur de la pellicule celluloïd, donna la première démonstration de son Kinetoscope en 1893. L'Américain Edison, le Français Lumière, et l'Anglais Paul ont tous contribué à donner des divertissements aux spectateurs du monde entier.

LE PREMIER SPECTACLE DE CINEMA

Un jour du mois de juin 1894, un bricoleur du nom de Jenkins retrouvait sa ville natale de l'Indiana. Employé au Département du Trésor à Washington, il prenait son congé annuel. Il avait été précédé d'un colis mystérieux. Lorsqu'il l'eût déballé, il fit venir ses voisins pour leur montrer ce qui devait être le premier spectacle cinématographique de l'Histoire — la première projection de film sur un écran.

Lorsque Jenkins montra ses films dans une exposition, à Atlanta, les gens refusèrent de payer leurs places à l'avance. Il fallut que l'organisateur des séances laissât les gens assister au miracle avant de les convaincre qu'il ne s'agissait pas d'une escroquerie. La mise en commun des procédés Edison et Jenkins-Armat donna naissance au Vitascope, amélioration radicale par rapport à ces appareils où l'on regardait à travers un œilleton.

Point n'est besoin d'avoir un âge vénérable pour se souvenir des titres de quelques-unes de ces premières histoires filmées : « The Buffalo Horse Market », « The Black Diamond Express », « Niagara Falls », « The Pillow Fight », « Feeding the Pigeons ». Le premier « long » métrage fut « The Great Train Robbery ». Il faisait 1 800 pieds et coûta quatre cents dollars. La vue de ce film causa un grand étonnement au public. Il y a une douzaine d'années, les « picture acts » prirent place dans les programmes des music-halls populaires tandis qu'à l'Eden Musee de New York étaient projetés les « topicals » d'Edison. C'est à peu près à cette époque que je commençai à faire des films dans l'ancien studio Biograph de la quatorzième rue, à New York.

Treize ans se sont écoulés depuis lors et j'ai réalisé cinq cents films. Quelques-uns de mes ciné-romans ont été créés dans des conditions difficiles. Lorsque je proposai de tourner un drame en deux bobines mes bailleurs de fonds déclarèrent que jamais personne n'assisterait jusqu'au bout à un film aussi long. Nous trouvâmes une solution de compromis qui consista à partager le film en deux parties. Nous intitulâmes la première « His Faith » et la seconde « His Faith Fulfilled ». Cela plut au public qui en redemanda. Peu de temps après je réalisai un film en cinq bobines, « The Escape », puis ce fut le premier drame en dix bobines : « The Birth of a Nation ».

Aujourd'hui la plupart des films font cinq bobines (5 000 pieds). Quelques superproductions atteignent dix bobines. Cela représente des semaines de recherches, d'expériences, de répétitions, le talent et les efforts d'écrivains, de scénaristes, de réalisateurs, d'acteurs, d'artisans et artistes de toutes sortes : décorateurs, costumiers, électriciens spécialisés, repéreurs d'extérieurs, opérateurs et assistants-opérateurs. Après toutes sortes de travaux en laboratoire, le film revient au réalisateur pour être « monté », c'est-à-dire mis en ordre selon les exigences de la chronologie et de la progression dramatique. Un monteur ou une monteuse à ses côtés, le réalisateur passe ses journées en salle de projection. Le film est coupé et assemblé selon ses indications. De l'habileté du réalisateur au stade du montage peut dépendre le succès d'un film.

De nos jours, les plus grandes exigences de la production cinématographique font que les décors, les éclairages et la photographie doivent être aussi accomplis que le jeu des acteurs et leur direction. Des projecteurs puissants permettent d'inonder les intérieurs d'une lumière plus forte que celle du soleil et plus facile à régler. Sous le toit d'un studio jamais la pluie ne gêne le tournage. Là où brûlent les lampes à arc il fait beau tous les jours. Mon studio d'Orienta Point, sur la Long Island Sound, ne possède aucun plateau de plein air. Même en Californie, les réalisateurs sont en train d'abandonner les plateaux éclairés par la lumière du jour en faveur de studios équipés de « Kliegs » et de « Cooper-Hewitts » dernier cri. Souvent même les décors extérieurs sont construits en studio, avec des résultats meilleurs que s'ils l'avaient été sur le terrain du studio ou en extérieurs naturels.

Le monde va vite ; et rien au monde ne va aussi vite que le cinéma. En quinze ans il est passé du stade expérimental à celui de gigantesque industrie. Chaque année, aux Etats-Unis, on dépense un demi-milliard de dollars à faire des drames, des comédies, des films éducatifs, des dessins animés, des actualités filmées. En plus de l'argent investi dans la production, il faut tenir compte du coût des recherches techniques. Nous sommes toujours en train d'améliorer ce super appareil photographique qui enregistre les images qui bougent, d'essayer d'augmenter l'ouverture de nos objectifs, d'atteindre des mises au point toujours plus rapprochées, de perfectionner cet accessoire si important qu'est le trépied. La supériorité de la cinématographie moderne tient entièrement aux courtes focales, qui permettent aux acteurs de se déplacer à volonté sans risquer d'être flous.

Aujourd'hui, le réalisateur dispose de



« Abraham Lincoln ». 1930.

nombreux procédés nouveaux : l'ouverture et la fermeture en fondu, le retour en arrière, le gros plan, le flou artistique, la vignette, la surimpression, l'image composite. Si j'avais eu du flair commercial, j'aurais fait breveter quelques-uns de ces procédés et j'aurais gagné plus d'argent qu'à faire des films pendant cent ans.

La première fois que j'ai photographié des acteurs de près, mes producteurs et spectateurs ont condamné cette technique parce qu'elle ne montrait que le visage de mes personnages. Aujourd'hui la plupart des réalisateurs se servent du gros plan pour apporter au spectateur une connaissance intime des émotions de l'acteur. Lorsque, au cours du tournage de « Birth of Nation », j'ai voulu tourner un « plan général » d'une vallée remplie de soldats, mon équipe s'y est formellement opposée. Jusqu'alors, à l'écran, une armée comptait une demi-douzaine d'hommes en uniforme. Le reste des troupes était laissé à l'imagination.

J'ai adopté le retour en arrière pour créer du suspense, ingrédient qui jusque-là avait fait défaut au cinéma. Au lieu de montrer un plan continu d'une fille emportée au fil des eaux dans un tonneau, j'intercalais des retours en arrière qui contribuaient à la compréhension de la scène. De nos jours un ciné-roman serait considéré comme bien sec et ennuyeux sans le dérivatif apporté par ces procédés qui nous sont maintenant si familiers.

On a récemment mis au point un écran qui permet de voir les films en plein jour. Depuis longtemps Mr Edison et d'autres inventeurs travaillent à la recherche de l'association de la voix et de l'image. J'ai adapté certaines parties de « Dream Street » à l'emploi d' « images parlantes » améliorées. Je crois que le phonographe-projecteur a un grand avenir. La photographie en couleurs ouvre des perspectives fascinantes. Grâce à des procédés récemment brevetés, il est possible d'enregistrer avec précision des couleurs douces et naturelles sans ces « sauts » qui altéraient naguère la beauté des images teintées. Beaucoup reste à faire pour améliorer les méthodes de distribution et d'exploitation des films. J'espère qu'un jour viendra où l'on ne permettra pas au spectateur d'entrer après le début du film — que l'accueil anarchique des salles actuelles disparaîtra. Quand ce jour viendra, le public aura pour le spectacle cinématographique les mêmes égards qu'il a aujourd'hui pour une pièce de théâtre. Ce n'est qu'un aspect du problème qui nous concerne tous : comment transformer une industrie en art et comment satisfaire aux exigences d'un public cultivé.

Car, pour paraphraser Walt Whitman, « si l'on veut de grands films, il nous faut aussi un public de qualité ».

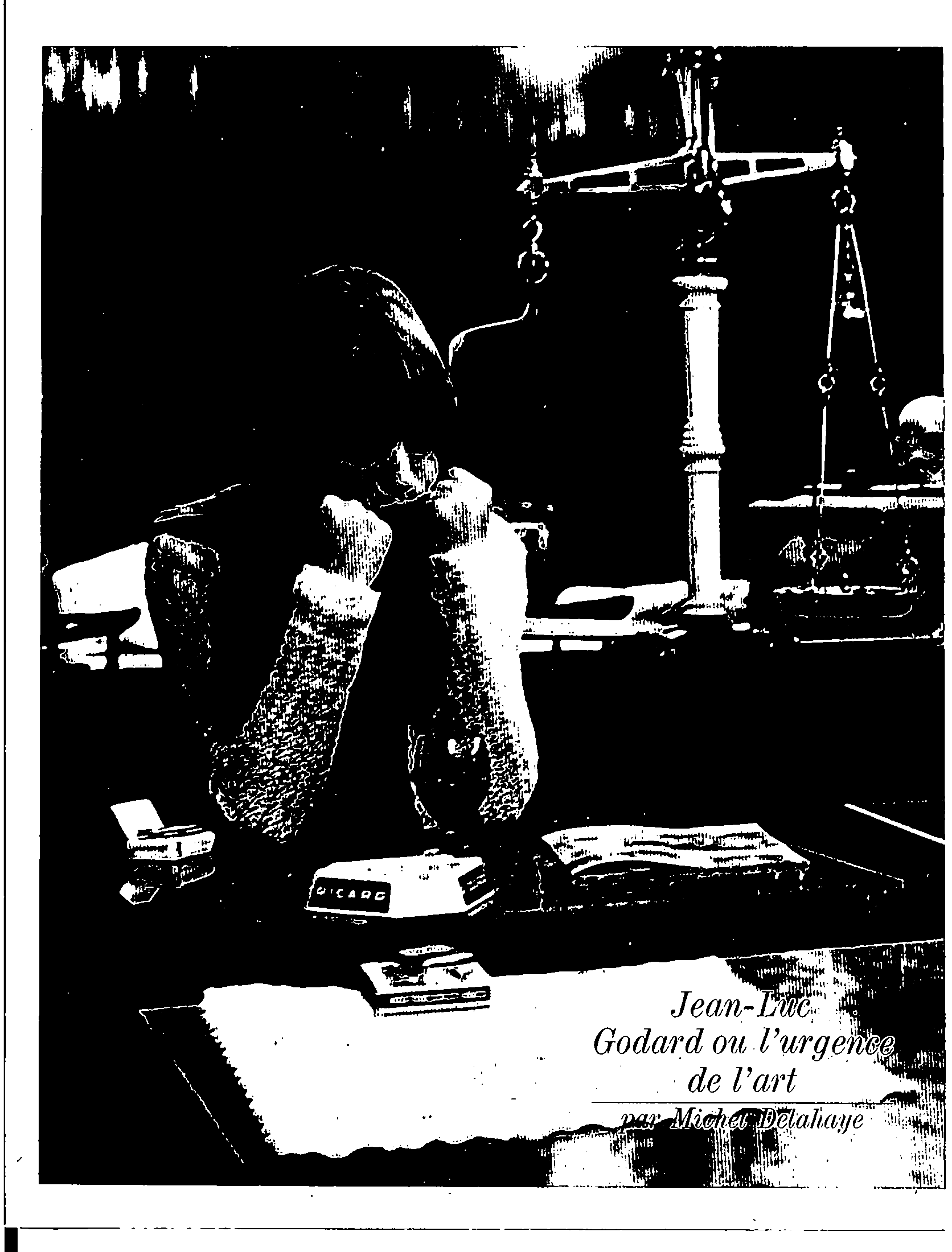
David W. GRIFFITH.

(Traduit de l'anglais par Noel Burch et André S. Labarthe.)





DANS LA SERIE DES « DOLLY » : « DEANE OF THE FOLIES », UN DES PREMIERS FILMS BIOGRAPH DE GRIFFITH, VERS 1908.



Jean-Luc Godard ou l'urgence de l'art

par Michel Delahaye



TOURNAGE DE « MADE IN U.S.A. » : MARIANNE FAITHFULL, JEAN-LUC GODARD.





Daniel Bart, Sylvain Godet et « la Chrysler des tueurs » dans « Made in U.S.A. ».

Jean-Luc Godard n'a tourné en 66 que 3 films. En cela, il est moins fécond que Sacha Guitry qui, il y a 30 ans (en 36) en fit 5, entre les 3 de l'an d'avant et les 3 de l'an d'après. Mais Godard a cette autre fécondité : ses deux derniers sont jumeaux — gag, défi et expérience. De toute façon, la royale indépendance-Godard de fabulation et de fabrication est à la production d'aujourd'hui ce qu'était la royale-Guitry à celle de son temps. Ajoutons quelques autres recoupements : le goût des beaux génériques, la part d'autoracontage (chez Guitry, prolongement de ce jeu d'ostentation amusée qui était le masque de sa pudeur ; chez Godard, démasquage de cette pudeur même) et le goût de la parole, chez tous deux maniée de façon radicalement autre. Là-dessus, autre parenté : l'esprit de provocation et de subversion, déjà inclus dans le processus même de création.

Mais la grande différence est dans le climat d'où ils sont issus et qu'ils rendent. Le cinéma de Guitry était un cinéma d'entre-deux-guerres, celui de Godard est d'entre deux mondes. Le temps, alors, s'était arrêté, on ne savait pas où on allait. Maintenant, on sait, le temps s'est affolé. Alors, c'était la déperdition euphorique de substance et la profonde mais délectable tristesse des époques terminales. Maintenant, ce sont les turbulences au sein desquelles un monde agonise et un autre s'enfante. En sangs et douleurs, bien sûr.

Bref : nous en sommes à la fin de cette longue transition que marquèrent deux ou trois choses comme Hitler, Staline, Mao. C'est d'apocalypse qu'il va être, maintenant, en toute simplicité, question. Dans le sens où Céline disait : « Les Pithécanthropes changent de mythe. Le sang va gicler. »

Et chez Godard le sang gicle. Suite au « Masculin Féminin » d'hier, bouillon de culture dans lequel a couvé le germe de la « Chinoise » de demain, voici avec « Made in U.S.A. » et « Deux ou trois choses que je sais d'elle », les hémorragies conjuguées de sangs et de sentiments dans les troubles du temps — troubles qui sont le moteur de ces films, et radicalement moulés.

« Made in U.S.A. » est un film bariolé comme un poteau de torture. Aux couleurs de « Pierrot », sans doute, mais deux ou trois gouttes en plus qui font déborder le vase. Et aux trames (police et politique) de « Petit Soldat », mais dont les mailles transforment le motif et dont la résolution subite — issue, échappée — vous fait déboucher en plein air conditionné (ou peut-être est-ce oxygène pur, comme dans les cabines Apollo ?) bref, vous plonge dans une préparation choisie.

C'est sans doute que nous sommes passés dans une autre dimension. Dans celle du pari, analogue (sauf le véhicule, ici 404 au lieu de Ford US) à celui qui clôt « Alphaville », hypothèse à risquer (d'artiste, de savant) sur une société, à essayer sur celle-ci comme on fit sur celle-là. Deux ou trois choses qu'on essaie d'elle. On verra bien.

« Deux ou trois que je sais d'elle », lui, marche au même carburant (sexe et société) que « La Femme Mariée » et « Masculin Féminin ». Dans le sexe et le bâtiment, rien ne va plus. Et voici l'individu, le couple, la cité, la politique... tous éléments que s'incorpore en cours de route ce moteur qui, de deux temps, passe très vite à trois mouvements et quatre vitesses. Voici toute la chaine sociale (les signes et maillons du temps dessinant l'un l'autre, à eux seuls, leur histoire) ramassée dans un genre et un style que Godard ici parachève, après en avoir brossé deux essais. Par contre, l'histoire que reprend « Made in », Godard l'avait déjà précédemment reprise et achevée (sauf qu'il l'ampute ici de certaines choses qu'il remplace par certaines autres), et de toute façon, cela fait partie de son style que de faire aussi du classique.

Mais il y a un point commun aux deux films. C'est la fille aux tortures bandées de « 2 ou 3 », qui aurait pu aussi bien se trouver dans « Made in » (et se trouver aussi dans tous les Godard où il nous semble maintenant que sa place, vide, l'attend), victime de quelque règlement de comptes sexuel, économique, politique — à commun dénominateur d'argent, moteur de l'universelle prostitution.

Si maintenant nous nous rappelons ici le mot du « Petit Soldat » sur le temps de la réflexion et le temps de l'action (et celui de Godard disant du cinéma qu'il l'a amené à la vie), nous voyons que l'urgence de montrer et de dire (à l'œuvre depuis le début avec les incursions éclair de Godard sur le champ des faits divers et autres signes du temps, vite captés par ses antennes) débouche sur l'urgence de la subversion formelle, économique, politique. Et cela nous amène droit à cet autre mot du même « Soldat », que les O.A.S. et les F.L.N. empruntaient à leur commun Lénine : « Il faut parfois frayer son chemin avec un poignard. » Or Godard, dans ses jumeaux, fait lance et poignard de tout fer (et même, dans « 2 ou 3 », de talons-aiguilles U.S.). C'est sans doute qu'il faut débrider plaies et abcès — vider le corps d'un venin —, à moins qu'il ne faille le vider de tout sang pour quelque transfusion totale, ou le vider, pourquoi pas ? de toute vie. Maintenant qu'on sait les civilisations mortelles, on peut penser qu'il faut parfois les aider à passer. Autre pari. Pour quel meilleur ou quel pire ?

Au temps des poignards, faut-il pas se faire un peu poignard ? Ou disons : au temps des aveugles, aveugleur — mode possible de « aveuglant » ? Alors, on vous prendra pour guide. Comme on prend les aveugles pour guides dans les comptines nocturnes d'Emmanuel Delahaye ou (pour prendre chez Luc Moullet la face diurne de la même idée) comme les Brigittes prennent l'aveugle

pour guide quand elles veulent franchir les transparences de l'urne O.R.T.F.

Ainsi, le meilleur moyen d'éclairer la lanterne d'un peuple abruti par le déferlement continu et inflationniste de l'image-son — information et publicité incluses — c'est (de par une opération de type homéopathique — à moins qu'on ne considère le rayon lumineux de l'appareil de projection comme l'outil — laser scalpel — d'un lavage de cerveau) l'image-son lui-même.

Nous avions le premier stade de l'opération dans les « Cahiers » 184 quand Elia Kazan disait, après avoir parlé télévision : « A ce rythme-là, plus rien n'a de signification... » D'où : « Que doit faire un artiste si ce n'est cela : les forcer à voir, les forcer à sentir, puisqu'ils ne veulent ou ne peuvent sentir par eux-mêmes... Il me semble que ce qu'un artiste doit faire c'est : Stop ! Venez ! Stop ! Regardez ! Regardez-moi ça ! Sentez-moi ça !... »

Soigner le malaise par le malaise, voilà qui permet aussi de situer le sexe dans l'œuvre de Godard. Notre monde tend à se placer sous le signe de la sexualité (rêve d'un paganisme perdu), mais n'aboutit qu'à l'obsession maladive. Car nous sommes mal libérés (ou mal enchaînés) par rapport à cet autre rêve : celui de l'angélisme, que nous imposa la névrose judéo-chrétienne. Or Godard est de formation chrétienne, mais à l'intérieur de ce milieu, justement, (le protestantisme) qui, à partir d'un puritanisme sui generis, paradoxalement, finit par réaliser un certain type d'équilibre entre le refus et l'acceptation du monde tel qu'il est : sexué. Là-dessus on constate que la juste expression de la sexualité n'est le fait que de cinéastes de formation protestante. Ingmar Bergman, ou, chez nous, Roger Leenhardt quand, dans le « Rendez-vous de minuit », il condamne la grivoiserie par le biais de la franche obscénité. Précisons que la censure eut vite fait de ramener l'épisode au niveau du grivois, par la même opération qui la fit ramener au même niveau le « Silence » de Bergman — intégralement projeté, par contre, dans tous les pays protestants.

Mais dans le domaine de sexualité, c'est doublement que Godard nous provoque. Face à nos obsessions, par son puritanisme (sa peinture féroce de la « civilisation du cul »), face à nos inhibitions, en exprimant librement l'amour sexué et en exprimant la nécessité de cette expression. Puritanisme et franchise vont de pair. Dans les actes et dans les mots. Pensons au « Petit Soldat » quand, face aux réticences de la fille, il tranche : « Il ne faut pas donner le bras aux hommes quand on ne veut rien faire avec eux. » Voici maintenant, dans « 2 ou 3 », le test que fait subir le garçon à la fille sur la franchise et l'inhibition dans l'expression du sexe. Et cela nous renvoie aux leçons et exercices de langage qu'on trouve dans tous les Godard, et tous hantés par le mensonge.

Si l'on songe que c'est le christianisme qui, avec son rêve maniaque d'angélisme, a engagé le monde dans la voie de ce que nous avons appelé le progrès et l'histoire, c'est-à-dire (l'ange finissant par faire la bête) du matérialisme, on voit quel pouvoir de subversion possède l'opération franchise. Car le mensonge et l'hypocrisie (avec lesquelles il a bien fallu combler le fossé qui s'était instauré entre les deux pôles dont aucun n'était vivable), sont devenus les constituants même de ce monde, un monde qui ne résisterait pas longtemps à la franchise des actes et des mots.

Il est curieux que ce soit un rêve de paganisme — conscient et délibéré — que l'on trouve, en outre, chez Picasso (qui prit lui aussi pour objet de l'une de ses opérations un fait politico-policier — Guernica), au-delà de cette décomposition et recomposition précise du monde qu'effectue son poignard-scalpel, instrument démiurgique d'une monstrueuse et merveilleuse tératologie.

Il est non moins curieux de noter que Picasso provoqua longtemps, lui aussi, beaucoup de haines et de mépris. Mais il faut également noter des réactions d'un autre ordre : le regret naïf ou raisonné, de voir que le monde de Picasso, découpé du nôtre, risque de s'en couper.

Or, justement, le cinéma — art fondamentalement réaliste, art qui vous oblige, à tous les stades, à lutter contre le poids des choses et des gens — ne peut, de par sa nature et son fonctionnement même, que vous raccrocher doublement au réel — dans le même temps qu'il le figure, ou le transfigure. C'est à cela que renvoie Jean-Pierre Lefebvre (« Cahiers », 186) quand il lie « la dureté de la vie, la dureté de la réalité, du concret, la dureté du cinéma lui-même ». Et c'est cela qu'illustre Godard quand il dit qu'on a vu des peintres ou des écrivains devenir fous, mais pas des cinéastes : « Le cinéma empêche de devenir fou. » Il empêche de devenir fou, et lui-même ne peut devenir fou, comme on le voit parfois chez certains dont l'art, à force de se réfléchir (car dans sa honte de se savoir nu il s'est recouvert de miroirs pour renvoyer cette image) finit par ne plus renvoyer, suprême obscénité, qu'à lui-même. Délire angélique des cercles purs donc vicieux : c'est, byzantine ou babélienne, l'apocalypse sémantique. Ainsi, le cinéma, dont le réalisme vous préserve des démesures adverses de la fuite et de l'engluement, est l'art qui peut le mieux énoncer, dénoncer, défoncer l'hypocrisie radicale des angéliques matérialismes.

C'est aussi le réalisme du cinéma qui tend le ressort de ses plus beaux mouvements. Que, prenant la réalité pour base, le cinéma tende à s'en écarter d'un poil, et l'on a la plus fulgurante envolée. Qu'il y rentre du même poil, et l'impact est non moins fulgurant. Godard, justement, c'est l'écart et la ren-



Anna Karina évanouie dans « Made in U.S.A. »




ERNEST MENZER ET ANNA KARINA DANS « MADE IN U.S.A. ».



trée, sans cesse, sous tous les rythmes et amplitudes possibles. C'est à croire, par moments, qu'on vous arrache au monde, mais à peine se le dit-on qu'on vous y ramène, du même mouvement, dans un piqué de kamikaze, comme si le pilote voulait écraser la base d'où il vient de décoller.

Justement : ces mouvements qui font trembler l'appareil de toute sa carcasse — et nous avec — jusqu'à lui faire frôler la désintégration, sont peut-être expériences, tentatives, tests, en vue d'une autre réintégration. Il s'agit d'éprouver le vase, ou le contenu pour, à partir de l'un, modifier l'autre. A la limite (« Alphaville ») : « Changer les mots de sens, ou les sens de mots. » Car il faut commencer par le langage, comme on le voit à travers toutes les réflexions langagières de Godard, plus le petit exercice de tératologie linguistique que nous fait, dans « Made in », *un camionneur très brigittien*, exercice qui fonde par l'absurde le suivant : celui, déjà mentionné, de « Deux ou trois choses ».

De ces deux exercices, on peut dire que le premier nous fait sortir de la réalité et le second nous y fait rentrer. Mais n'est-ce pas aussi l'inverse ?

Bref, nous avons là un des mouvements d'échanges qui ne cessent d'animer le champ commun de l'œuvre et de la réalité, ce champ commun dont les messages sont perçus par les mêmes antennes. Car ce sont les mêmes qui permettent de recevoir le réel et le cinéma (on vérifie d'ailleurs tous les jours que celui qui ne sait pas capter l'un ne sait non plus capter l'autre). Et le monde est vécu, et fait, par ceux qui captent.

Parmi ceux-là, certains peuvent aussi émettre. Alors ils décrivent ce qui bouge, ou tentent de l'expliquer. Ce sont parfois des journalistes, rarement des sociologues ; parfois des savants, rarement des philosophes. Certains autres, créateurs, peuvent aussi, de cette réalité, tirer une œuvre qui en est la mise en forme et le dépassement. Or Godard est de ceux qui parcourent sans cesse et dans les deux sens les différents degrés de cette échelle, alternant sans cesse les différents temps, de la réception et de l'émission. Notons ici que l'année 66 (qui va de « Masculin » à « 2 ou 3 ») est précisément l'année où le monde commença de prendre conscience d'un certain nombre de messages (que seuls, il y a quelques années, percevaient deux ou trois ostrogoths aux antennes particulièrement affinées). Ainsi, le monde commença de prendre conscience des volontés de la jeunesse, et la jeunesse, de ses volontés. Ce qu'elle veut : que cette civilisation meure — dont il se trouve que, par bonheur ou malheur, les U.S.A. sont le dernier pilier. Par là, nous en revenons à « Made in » et à « 2 ou 3 », les deux marches de l'escalade qui va de « Masculin » à « La Chinoise ».

L'opération escalade se fait ici à l'aide de précises décompositions et recompositions formelles. Les façonnages et bariolages des deux œuvres ne sont pas plus arbitraires que ceux du poteau de torture. Godard dégage, décape, découpe l'essentiel, il en tire des fragments significatifs (dont on retrouve certains de film en film, différemment placés et cadrés), et ces fragments sont suffisamment connectés pour que chacun puisse y reconnaître son réel, et suffisamment déconnectés pour que des discontinuités s'établissent, marges que l'imagination doit peupler, animer, comme elle anime (la vivant, la recréant à partir de ses règles — précises ne l'oublions pas) la parole d'un mythe, fait ou se faisant.

C'est là l'opération simple et fondamentale de tout spectateur qui participe à l'œuvre qu'on lui donne. Opération qui est ici d'autant plus élémentaire que Godard n'exprime jamais rien que de simple et de fondamental. Et complexe en même temps, bien sûr, comme on le voit dans la tasse de café de « Deux ou trois » qui dans un même mouvement (très « Vertigo » et très Victor Hugo) exprime, du micro au macro, tout le cosmos, nous inclus, qui vivons l'action de la contemplation — et l'inverse. De cette vision première et universellement comprise, nous avons là le premier grand équivalent au cinéma. A chacun de le voir et de le comprendre comme il le voit. L'accepter et s'accepter dedans. Là comme ailleurs. Car ailleurs aussi les idées Godard, les grandes ou les petites, participent de la nature évidente et simple de celle-ci. Evidemment, on peut toujours refuser. Bien. Donc, on refuse d'entrer, de jouer le jeu. Là-dessus, on sort furieux.

Pardi ! le jeu a continué sans vous : Ah mais c'est là justement l'affront : on voulait jouer. Seulement, à un autre jeu. Alors bon mais dans ces cas on prévient. Faut savoir ce qu'on veut. Et le faire savoir. Règles sur table. Mais inutile de s'en prendre au jeu ni aux joueurs. Règles sur table on dit : je joue bridge pas poker. Mais on ne se met pas à la table du poker dans l'idée d'appliquer les règles du bridge, en foutant la pagaie, en engueulant les joueurs et en déclarant que leur jeu est con. On peut, oui, peut-être, en préférer un autre, car leur jeu n'est pas le seul. Seulement lui, ce jeu-là, c'est lui et pas un autre et si on ne veut pas le jouer, on va à la table d'à côté.

Godard n'est pas le seul, et il n'a pas tout fait, tout dit, tout seul, tout le temps. Seulement c'est lui, Godard, et c'est déjà pas mal. C'est un peu ce que disait Claude Lévi-Strauss (qui, par ailleurs, n'aime pas tellement Godard, ni Jung, ni Picasso — qu'il admire bien quand même) : « A ceux qui me disent qu'il y a autre chose, je ne peux que répondre : très bien, libre à vous. Je demande seulement qu'on ne se précipite pas dans le dogmatisme. On fait ce qu'on peut, là où on peut. »

Michel DELAHAYE.


La
Mer intérieure
textes sur “Méditerranée”

De « Méditerranée », les « Cahiers » reparleront « quand un cinéma parisien voudra bien programmer un spectacle Pollet » écrivait ici-même Weyergans en 1964. Il aura donc fallu attendre trois ans pour trouver ce cinéma-là (« Quartier Latin ») et qu'y soit créé un circuit (celui de la « Première Chance ») plutôt exceptionnel. Mais enfin, puisque l'on a pu voir à Paris depuis le 8 février « Méditerranée » et « Le Horla » (jugés tous deux insuffisants par le comité de sélection du dernier festival de Tours), nous livrons plus loin nos premières impressions sur celui-ci et — fidèles à notre promesse — reparlons de « Méditerranée ».

“C'est la mer allée avec le soleil”

Si l'on est tenté d'assimiler la Méditerranée à un **bouillon de culture,** c'est aussi, qu'en cet espace, vie et mort ont atteint une densité peu commune. Evoquer leur frontière constitue donc d'une certaine manière pour le documentaire assez particulier de Pollet et Sollers au-delà du tourisme l'accueil du sens même de cette géographie.

Sens : rapprochements. Qu'on énumère les principes de mise en rapport selon lesquels cette machine fonctionne : ordre des images, séries, commentaire, musique, mouvements de la caméra, etc., on les constate fort nombreux. Cette multitude nous assure que les quelques pléonasmes du film (musique singulièrement liante et en elle-même contestable, répétitions partielles d'un excellent texte jusqu'à des adéquations à l'image) trahissent, en leur excès, le désir de jeter l'esprit dans une frénésie du rapprochement. Et comme nous sommes encore du côté de la vie, c'est à la face obscure de la frontière ambiguë que les relations s'alimentent. Cette frénésie annexe naturellement les champs culturels où fourmillent déjà les contacts. Par le relais des mythologies, tout, avec une accélération galopante, montre du doigt le **mourir** : l'orange, fruit défendu, instaurant la mort ; amphores de la barque, urnes funéraires ; le vieux pêcheur, soudain Charon... Notre esprit est astreint à fonctionner selon les mécanismes de l'obsession.

Ce serait peu. Lorsque ce branle spécifique a été donné à l'esprit, seuls subsistent deux moyens de s'y soustraire. Fuir : quitter la salle au plus vite, ou, comme en témoignent ailleurs les rires des femmes angoissées aux spectacles d'épouvante, refuser magiquement le film, le siffler sous le couvert d'une esthétique. (Ces deux attitudes ont abondé au dernier Festival du Film Expérimental de Knokke-le-Zoute ; mais sur quelle esthétique pouvait s'appuyer la portion siffleuse du public, puisqu'elle consommait sans sourciller — et peut-être avec délectation — d'insignifiantes altérations de pellicule, d'agressives manducations de macaronis, des pornographies dérisoires ? Au postulat de la **Mise en Image** de « Méditerranée » peut seule s'opposer avec décence, pour l'instant, l'idée d'une **Mise en Scène** que représenteraient Minnelli, Hawks et maint autre.)

Certains, sans doute, cependant, ont réussi à transpercer l'obsession, à risquer l'épreuve fascinante que cette machinerie **rend possible.** Puisque tout me rappelle ma mort, **autant mourir ici, maintenant, à cette pierre, ce reflet, cette herbe.** Que ceux qui meurent leur vie, en effet, s'abstiennent. Voici une occasion — sont-elles si fréquentes ? — de vivre sa mort **sans personne interposée.** Jean RICARDOU.

Entre vue et voix

Ici, tout est dans la nuque. On est prié de l'appuyer au dossier, si (comme dans les studios de l'Ermitage) on dispose de fauteuils de cuir profonds.

Les images passent. On est prié de ne pas percevoir le texte pour lui-même. De ne pas l'écouter...? Mais d'entendre. Les images présentent un divers dispersé. Elles commencent par se donner comme belles, dignes de la peinture, pittoresques littéralement.

Barbelés, falaises, dieu faucon, colonnes, port, dents et masque de peau séché, plage de vagues, danse, pentes, métal rougeoyant, palais italien, feuillages bourdonnants. Image de la stupeur : une table d'opération. Branche d'oranger. Arènes, sang. Blockhaus bariolé, barque, bouées de ciment, arêtes, pyramides. Degrés d'un théâtre à ciel ouvert.

Sans raison apparente ou profonde, elles reviennent, dans des successions différentes. Ne pas chercher à les retenir, à en prendre la mesure. Ce qui passe doit dériver sans retour, et les retours eux-mêmes. Il faut se laisser forcer par la succession. Mais revient la stupeur : la table blanche, et un visage clos. Une toute jeune fille : l'image se dessine autour des lèvres, qui se touchent légèrement.

C'est à ce degré que le texte à son tour force la perception. Avec lui ce n'est plus la succession qui viendrait elle-même se doubler. Ce sont des arrêts : coupures, points-limites. Peu de mots, ce n'est pas un texte lyrique qui se déchaîne. Peu de description. A dire vrai, il paraît poursuivre tout autre chose, mais quoi ? Il donne à la cantonade de singulières commandes au paysage, il ordonne à l'indicatif, tandis que les plans dérivent et alternent. Passent les uns dans les autres. Sont glissés les uns sur les autres.

Les cartes de la vue sont battues et redonnées. Ce qui bourdonne autour de la vue au fond de l'allée, au long du charlotage (dirait Georges Sadoul) qui va vers la façade italienne désertée, laisse attendre une suite, non une série. Mais qui attend, ici, est perdu.

Rien ne vient vraiment, que la parenté contradictoire du jeune visage étendu et clos et du jeune visage dansant. Danse de la fleur, exaltation de la fleur (disait le relief de Pharsale) que la jeune fille tient devant ses yeux du bout des doigts, et autour duquel son visage sourit. Maintenant la musique de la danse grecque contamine aussi le tout jeune visage étendu aux yeux fermés.

Et maintenant les plans communiquent, ni par le récit, ni par l'espace, ni par un ordre caché qui découvrirait son chiffre peu à peu. Par les coupures mêmes, peut-être, par les décisions de les suspendre. Par les mouvements presque immobiles que ces suspensions laissent voir. Le mufle du taureau tourne autour de l'épée plantée. Le jeune visage aux yeux fermés se déplace à l'horizontale. Les yeux riants tournent ou oscillent autour de la fleur tenue. Le blockhaus aux longues traces de peinture lavée est terré à la droite du plan. La bête tourne inlassablement sa tête massive autour de l'acier planté. Sous la jeune tête riante aux cheveux dénoués, la main boutonne une robe de toile claquant dans le vent.

Ce sont les paroles brèves et presque inopportunes qui coupent et ordonnent les plans. Qui annulent et détruisent toute similitude, en omettant de la désigner, en la laissant basculer dans le plan suivant. Le blockhaus, mufle massif — mais aussitôt pétrifié et défiguré. La coloration descend vers un gris toujours plus blanc et osseux, arrête la main vive qui boutonne la robe de toile froissée. Revient vers les couleurs et laisse revenir la voix. La voix dicte quelques indications. La bête agonisante est maintenant à nouveau dressée. Toute vue est davantage altérée.

Le fond des vagues se mêle en grisaille. Falaises et mer sont prises dans un réseau de blanc métal barbelé. La vue descend vers le noir tandis que son et voix un instant continuent. Rien n'a eu lieu — que le lieu toujours changé. Quiconque s'est raidi pour saisir n'a peut-être rien perçu. Choses et paysages épais sont suspendus à des fragilités. Ce paysage sans cesse basculé n'a tenu qu'à un fil de vision, perçu à peine mais jamais posé, abandonné à une conscience latérale de ce qui la détruit tout le temps, conscience d'une mort dont il n'est même pas question. Cette succession dans la vue est efficace pour certains, plus poignante qu'un récit et sans dire pourquoi.

Jean Pierre FAYE.

La pensée le cachant

Avec « Méditerranée », Jean-Daniel Pollet a mis en œuvre queque chose de tout à fait nouveau au cinéma, qui interroge et fait apparaître la qualité proprement cinématographique, non plus comme scintillement intelligemment anecdotique et littéraire, mais comme fonction créatrice : j'entends la question du « réalisme » de la figure.
Le vocabulaire cinématographique nous sera ici d'un piètre secours. En effet, si l'on se fie au titre de ce film et à sa longueur (un moyen métrage), on pensera qu'il s'agit de ce qui est communément appelé un documentaire... Qu'en est-il ? Et puis, qu'est-ce que ça veut dire « Méditerranée » ? Ce n'est pas simple clause de style si j'ai commencé en parlant de « nouveauté », le public en général est beaucoup trop habitué à trouver la même marchandise sous diverses étiquettes pour savoir lire un livre, voire un tableau ou un film pour la première fois ; non prévenu il est plus ou moins entraîné à ne lire que ce qu'il a déjà lu, à ne voir que ce qu'il a déjà vu... et c'est ainsi qu'il me paraîtrait tout à fait naturel que des œuvres comme « Méditerranée » soient précédées de cet avertissement paradoxal : avant de voir ce film il vous faudra l'avoir vu (1). Qu'il s'agisse de la mise en scène de J.-D. Pollet, ou du texte de Philippe Sollers, la composition de « Méditerranée » semble d'ailleurs prévoir et comprendre un tel problème de lisibilité ou de visibilité, comme l'on voudra ; pas un aspect du film qui ne soit aussi à lui-même sa propre définition, définition tout aussi bien de ce que nous appellerons la réalité cinématographique, que du vocabulaire formel. Le texte de Ph. Sollers qui accompagne le film est à cet égard très significatif, se refusant à commenter ce que nous voyons, Sollers en établit un double où ne cesse de se déplacer cette notion de double... chacune des parties, la mise en scène et le texte, étant l'une par rapport à l'autre et réciproquement, une analyse critique de la perception comme réalité objective.
Pour commencer par le commencement, qu'on voie tout d'abord le titre, auquel il faut accorder le sens que l'on peut communément entendre par « Méditerranée » (le plus grand nombre des images ont, en effet, été filmées dans ces pays qui bordent la mer Méditerranée), mais qui joue aussi, n'en doutons pas, et certainement beaucoup plus justement, sur la définition de l'adjectif méditerranée, qu'on trouve dans le Littré, à savoir : « Qui est au milieu des



terres ». Prenons un moment cette définition à la lettre et demandons-nous : qu'est-ce qui est au milieu des terres ? C'est par cette seule question que nous pénétrerons le film de J.-D. Pollet ; étant bien entendu que ce n'est pas nous, que ce ne sera jamais nous qui répondrons à cette question mais le film. La pensée qui est au milieu des terres... cette question « qu'est-ce qui est au milieu des terres » cache le film de ce qui est au milieu des terres ... C'est dire que jamais l'un sans l'autre ils ne se révèlent. Leur dissociation — cet article — suspend le choix (le jugement) et ne peut introduire qu'un sens forcé et fragmentaire... C'est là la force des œuvres qui utilisent la fragmentation comme moteur.

Voyons à présent ce que ces fragments ont de particulier, et au-delà des séries enchevêtrées qui composent la figure du film, ce qui ne cesse de nous requérir :

Le temple de Bassae
La mer
Les ruines de Palmyre
Une course de taureau
Une allée au centre d'un jardin abandonné
Venise
Une mise à mort
Un tableau de Jacopo Bellini
Peut-être une orange
Le couloir d'une clinique
Une maison abandonnée
Une jeune fille se coiffant
Ou boutonnant sa blouse
Ou tenant une fleur
Le dieu Horus
Le couloir d'une clinique plusieurs fois tandis qu'un visage aux yeux clos passe sans s'éloigner tandis que sur une table d'opération, la mort peut-être, frappe et que de plus en plus précisément nous sommes atteints signe de la contestation par une tête de femme sculptée d'époque romaine
Ou encore c'est un blockhaus en ruine qui est touché
Ou encore c'est le taureau qui tombe

Mais quelle femme, quelle maison, quelle fleur, quel dieu, quel érotisme, quelle ruine, sinon à chaque fois et d'une façon toujours identique et nouvelle l'évocation de la multiplicité subjective (femme, dieu, maison) à travers la multiplicité objective que cette femme évoque. Chargées, c'est-à-dire ouvertes sur notre sensibilité mémorative tout aussi bien historique que culturelle, les représentations choisies par J.-D. Pollet nous introduisent à chaque moment au sein d'une subjectivité qu'elles transcendent ; ouvertes et fermées (multiplicité subjective de la maison, multiplicité objective des maisons évoquées) ces représentations analogiques devaient comprendre l'Histoire et le Sacré pour éviter l'emprise **d'une** histoire et **d'un** sacré, et s'inscrire hors de toute revendication mythique. Ce sera entre autres un des mérites de cet admirable film que l'utilisation qu'il fait de l'analogie. Certes il n'est pas le premier, mais par exemple entre l'utilisation de l'analogie par Eisenstein dans disons « Octobre » et l'utilisation de l'analogie par J.-D. Pollet dans « Méditerranée » nous avons le champ de tout ce qui sépare le grand cinéma d'hier, du cinéma d'aujourd'hui. Lorsque Eisenstein passe, à travers une série de citations religieuses, d'un Christ baroque à une idole des Esquimaux dans l'intention d'illustrer la devise du général blanc Kornilov : « Au nom de Dieu et de la Patrie », nous restons en quelque sorte sur le plan d'une même image en perspective, c'est le visage d'une unité qui à travers sa multiplicité commande une perception unique (projet ici évidemment visé par E.) ; lorsque J.-D. Pollet et Ph. Sollers établissent une analogie entre la femme vivante et la femme morte (mourante) : « et si en même temps quelque part dans un quelque part inimaginable quelqu'un se mettait tranquillement à vous remplacer », la distance qui s'établit n'est plus un point de fuite dans la perspective du même, mais l'abime où sombre la femme morte et d'où semblable à la morte jaillit se coiffant la vivante. On sait qu'en entreprenant « Octobre » Eisenstein avait l'ambition de se rapprocher « d'un cinéma purement intellectuel, libéré de ses limitations traditionnelles, incarnant idées, systèmes, concepts dans des formes directes qui supprimeraient le recours aux transitions et aux paraphrases » (2), cette ambition qu'Eisenstein n'abandonna jamais tout à fait même après le boycottage d' « Octobre » et l'échec de « Que viva Mexico », le film de J.-D. Pollet la réalise. C'est qu'aussi J.-D. Pollet dispose des divers travaux menés dans ce sens et dans tous les domaines depuis le début du siècle, et que la pensée dans laquelle Eisenstein envisageait son œuvre, ayant au cours de ces vingt dernières années considérablement évolué, notre perception offre aujourd'hui aux jeux de l'analogie et de sa « lecture », une réalité qui ne peut se résoudre qu'à travers la complexité analogique. Autrement dit, au lieu d'instituer un sens unique et sentimental (image unique commandant et résolvant une série d'images) le film de J.-D. Pollet institue dans le sens (l'image) la multiplicité des sens (des images) possibles s'offrant comme justification et comme contestation au vertige de la totalité, totalité qui ne peut jamais apparaitre que dans le dessein de la multiplicité et de la fragmentation.

Ainsi si l'on veut s'en tenir à un niveau anecdotique on peut voir dans « Méditerranée » presque autant de films qu'il y a de plans. Pour ne donner que quelques exemples, il se peut très bien que tous les plans soient commandés par la jeune femme qu'on emmène à la salle d'opération, comme il peuvent l'être par cette autre jeune femme en train de se coiffer, mais pourquoi ne le seraient-ils pas tout aussi bien par la villa abandonnée, par le fil de fer barbelé, par l'accordéoniste qu'on ne voit qu'à peine, par un des spectateurs de la course de taureau, par un spectateur qu'on ne voit pas, puisque aussi bien ils dépendent de chaque spectateur du film (« Mais si l'on était regardé ? »). Que confier à cette couche anecdotique, systématiquement ouverte et décevante, qui se refuse à cristalliser les significations. Qu'est-ce que ce refus peut bien vouloir signifier ? Peut-être tout d'abord ceci que donner à choisir c'est donner à voir... J'entends bien, nous sommes au cinéma (« un spectacle dont on sait bien pourtant qu'il ne viendra pas du dehors ») (3) qui ne donne pas à regarder. Nous nous étions déplacés pour une représentation colorée, une aventure résolue en 40 minutes sous la grille des lieux communs, et nous nous trouvons brusquement placés en face de la réalité d'une figure qui refuse de se laisser épuiser, qui se présente à nous non plus vécue mais à vivre (non plus vue mais à voir)... autrement dit le film va constamment se présenter à nous comme question du vu (du vécu), comme la question non plus de ce qui est fait mais de ce qui se fait dans ce qui se contre. Si donner à choisir c'est donner à voir, et si donner à voir c'est donner à vivre, à faire, si l'on accepte cela on entre dans une aventure que seule une réponse à la question « Qu'est-ce que voir ce que l'on vit ? » peut éclairer.

On tombera facilement d'accord avec moi sur ce fait que vivre ce que l'on voit c'est le prendre comme moteur du vécu, c'est le réfléchir et le prendre comme moteur de la réflexion, c'est le penser. Ainsi le film de J.-D. Pollet, expérience sans précédent, nous entraine à vivre cette pensée « qui est au milieu des terres », la pensée le cachant... expérience à vivre ce qu'il dit et qui se présente à nous voilée comme une pensée (une image) (4), qui attend d'être comprise (reconnue) pour trouver son nom : Méditerranée.

Marcelin PLEYNET (1963).

(1) Le film n'eut-il pas un moment pour sous-titre « La seconde vue » ?
(2) Cité par Marie Seton in « Eisenstein ».
(3) Il y a gros à parier pour que Ph. Sollers entende par là que ce que nous voyons n'est pas sur l'écran.
(4) « l'image solidaire de chaque idée se présente aussitôt que cette idée surgit » (Hervey de Saint Denys).

Une autre logique

Quand j'ai vu « Méditerranée », ce qui m'a frappé c'est d'abord cette variété, cette discontinuité des images, c'est le

fait que tout le film est fondé sur ce que j'appellerai une loi d'analogie générale qui me paraissait recouper exactement certaines tentatives littéraires contemporaines.

Qu'est-ce que j'entends par loi d'analogie ? C'est justement que le problème de continuité qu'on se pose en écrivant ou peut-être en tournant un film comme « Méditerranée » pourrait s'énoncer de la manière suivante : De quel droit passer d'une chose à une autre ? Qu'est-ce qui nous permet de passer d'une chose à une autre ? Le problème, qui est résolu en général par tout le cinéma jouant de ressorts univoques (unité de lieu et de temps toujours conservés, équivalents au cinéma, de l'unité de temps et de lieu du théâtre) me semblait ici posé autrement : on entrait vraiment, comme on peut avoir l'impression d'entrer avec certains livres modernes, ou du moins quand on écrit certains livres, dans un espace et une temporalité absolument formalisés où se déclencherait une correspondance généralisée et réversible, une correspondance à perte de vue.

Loin d'accumuler les choses au hasard, ce qui est essentiel, il me semble, dans ce film, c'est justement la manière dont, depuis la première image jusqu'à la dernière, il se développe comme une écriture sur l'écran... un dévoilement de significations, qui va lentement de droite à gauche, de gauche à droite, qui s'enfonce, qui revient, repart... Ce mouvement est celui d'une continuité dialectique retrouvée à travers des éléments discontinus et reliés par intersections discrètes : on croit voir finalement sur l'écran une sorte d'espace **cubique** systématiquement exploré, d'espace où la couleur elle-même est un relief exploré. Ici, on ne peut jamais établir si nous sommes dans le rêve, l'imagination, la perception, la mémoire. Toutes ces distinctions sautent et on trouve une sorte de communauté dédoublée, où justement ne se pose plus la distinction veille/sommeil, imaginaire/réel, dedans/dehors.

Tout le film fonctionne pour moi, et a fonctionné tout de suite, et de plus en plus à mesure que je le voyais et que je me le « racontais », comme une oscillation et un passage à l'intérieur de cette écriture, que je pourrais évoquer par l'image d'un ampèremètre, dont l'aiguille varierait suivant les tensions. On passe dans le film de significations très plates à des significations beaucoup plus élevées, sans qu'il s'agisse d'une « valorisation » mais simplement d'un **trajet** : ici, un banc « vaut » une pyramide, un laminoir est aussi important (ou beau) qu'une statue de dieu, qu'un tableau. Ainsi (puisque tout le film est fait de séries), dans une série qui part de blocs de ciment dans l'eau, très neutres, et qui ont une charge signifiante proche de zéro, on arrive, par gradations, à un temple grec où la complexité formelle, donc la charge signifiante, passe, si on veut, à « cent ». Tout le film est construit sur cette oscillation entre des éléments « plats » et « profonds », qu'ils soient antiques ou modernes. De là vient, pour moi, le pouvoir « magique » du film que j'ai essayé, par un texte sans « images », un texte en quelque sorte « abstrait » (c'est-à-dire placé comme sur la surface aveugle de l'image, sur le tain du miroir qu'est l'image) de scander et de réciter sous forme de **double** (au sens où les figures égyptiennes, par exemple, sont l'image concrète de leur double et hantée par lui).

Ecriture, et oscillation de la signification. Il y a aussi un troisième élément, qui me paraît capital, c'est celui de la **distance.** Ce qui donne à ce film sa force et son efficacité, c'est une sorte de suspense généralisé de la sensation, obtenu par un contrôle rigoureux des distances. Qu'est-ce que quelque chose de « sacré » par rapport à quelque chose de « profane », sinon une construction et à la limite une structure de **distances,** qui soit à la fois accès et interdiction ? Ce qui est tenu pour sacré, c'est l'ambivalence, quelque chose qui à la fois attire et repousse, qui appelle et rejette. Toutes les formes du sacré sont ambivalentes : or le sujet de ce film est évidemment une **question** posée au sacré, à l'ensemble des mythologies méditerranéennes (égyptiennes, grecques) en tant, bien entendu, qu'elles nous sont totalement incompréhensibles, que nous les transformons en objets « culturels ». Cependant, si nous interrogeons **formellement** ces objets (ces statues, ces temples) si nous les mettons formellement en rapport avec des objets d'aujourd'hui dont la fonction inaperçue est celle de jouer pour nous comme **mythes** (par exemple, les lieux où notre individualité disparaît : hôpitaux, usines), il va se produire une contamination réciproque de ces éléments, ils vont se réactiver les uns les autres de façon subversive. Dans « Méditerranée », l'élément central est cette table d'opération de clinique où une jeune fille est allongée, une jeune fille que nous voyons en train de « mourir ». Mais c'est aussi la table sur laquelle se **rencontrent** les éléments les plus inconciliables (un haut fourneau et un temple grec, la mer et le feu, un taureau et une fleur) pris dans leur distance d'énonciation (c'est-à-dire « isolés ») et cette table est l'écran lui-même. L'isolation dont je parle, qui joue comme élément d'un mythe à construire, Pollet en dit ceci : qu'il s'agit d'un temps fort (d'un idéogramme).

En somme, il s'est préoccupé à chaque fois de toucher une espèce de centre qui n'était jamais le même et dont lui-même aurait fait partie. A chaque fois qu'il filmait, il était donc dans une sorte de présent **marqué** : ce présent, ensuite, a été recomposé à l'intérieur d'une absence animée qui l'absorbe et le disperse par condensations et déplacements, par accumulation en profondeur d'un élément pluriel (visage à travers le temps ou l'espace, visage réel ou sculpté) et extension de la chaîne dont il fait partie (vie, mort, mythe, réel). Ces éléments contradictoires trouvent donc leur identité à l'intérieur d'un mouvement d'exposition qui les groupe, les souligne et les annule en maintenant leurs contradictions.

L'art d'aujourd'hui est peut-être celui de la présence, non pas de l'enregistrement en direct de quelque chose qui « se passe », mais un art, un cinéma de la présence **différée** : présence littérale et en même temps partielle, une présence qui **présente** une absence et, ici, un film qui manifeste un **autre** film invisible dont la parole injectée dans le film raconte les glissements. Cela produit finalement un résultat d'une intensité à côté de laquelle toute « histoire » devient superficielle : cela donne une autre logique, fragmentée, allusive, intense, qui est celle de la représentation du fonctionnement **réel** de la représentation. Philippe SOLLERS.

"Impressions anciennes"

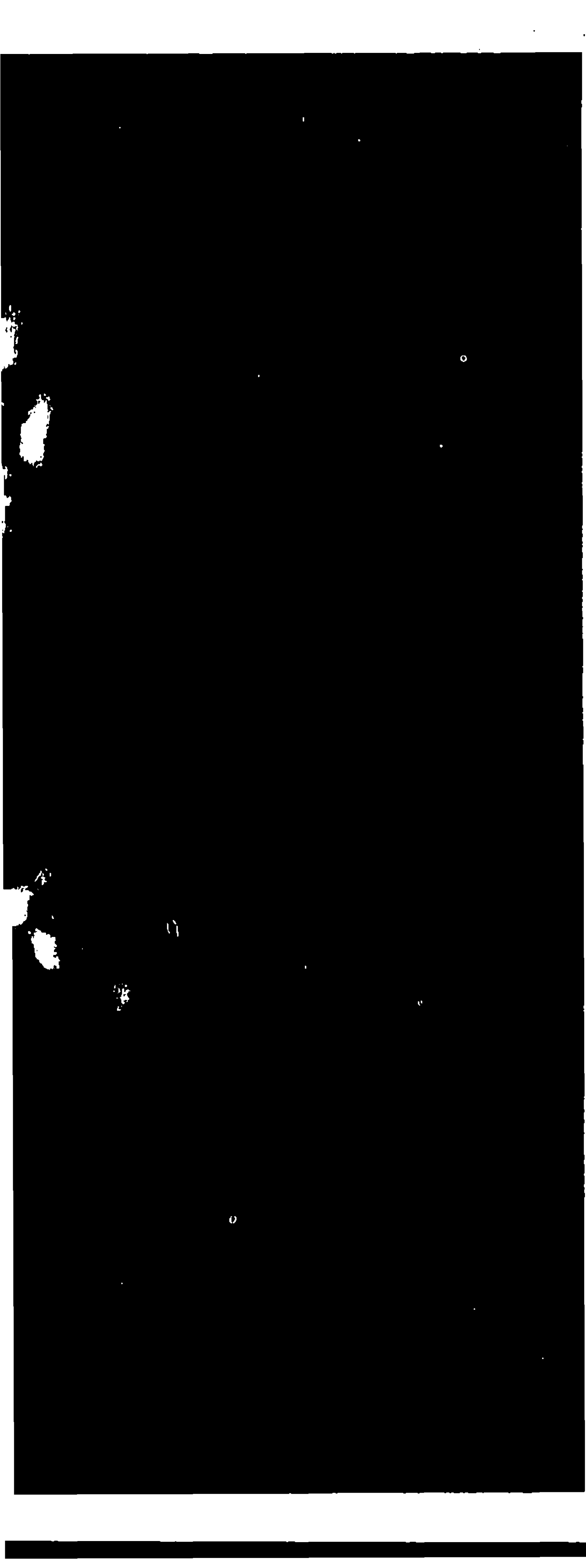
Que savons-nous de la Grèce aujourd'hui... Que savons-nous des pieds agiles d'Atalante... Des discours de Périclès... A quoi pensait Timon d'Athènes en grimpant au forum... Et cet écolier de Sparte pendant que le renard mangeait son ventre. Elargissons le débat... Que savons-nous de nous-mêmes, hormis que nous sommes nés là il y a des milliers d'années... Que savons-nous donc de cette minute superbe où quelques hommes, comment dire, au lieu de ramener le monde à eux comme un quelconque Darius ou Gengis Khan, se sont sentis solidaires de lui, solidaires de la lumière non pas envoyée par les dieux mais réfléchie par eux, solidaires du soleil, solidaires de la mer...

De cet instant à la fois décisif et naturel, le film de Jean-Daniel Pollet nous livre sinon le trousseau complet, du moins les clés les plus importantes... Les plus fragiles aussi... Dans cette banale série d'images en 16 sur lesquelles souffle l'extraordinaire esprit du 70, à nous maintenant de savoir trouver l'espace que seul le cinéma sait transformer en temps perdu... Ou plutôt le contraire... Car voici des plans lisses et ronds abandonnés sur l'écran comme un galet sur le rivage... Puis, comme une vague, chaque collure vient y imprimer et effacer le mot souvenir, le mot bonheur, le mot femme, le mot ciel... La mort aussi puisque Pollet, plus courageux qu'Orphée, s'est retourné plusieurs fois sur cet Angel Face dans l'hôpital de je ne sais quel Damas...

Jean-Luc GODARD.



DELPHINE SEYRIG ET ROBERT HOSSEIN DANS « LA MUSICA » DE MARGUERITE DURAS ET PAUL SEBAN.



Témoignages sur le nouveau cinéma français

Le présent ensemble fait suite à ceux des numéros 138 (premier dictionnaire des « nouveaux cinéastes français »), 155 (mise à jour de ce dictionnaire) et 161-162 où, sous le titre « Crise du cinéma français », était brossé un tableau qui n'a, hélas, guère évolué depuis.

Ce qui saute aux yeux pourtant — à les poser du moins sur la situation actuelle — c'est l'accroissement du nombre de ceux qui sont parvenus à réaliser un premier long métrage. Mais cet accroissement — passée la satisfaction première qu'il peut provoquer — n'interdit pas l'inquiétude, si l'on pense aux problèmes qui ont pu se poser, pour la réalisation d'un second film, à leurs aînés immédiats. D'où la collaboration, sans cesse croissante, de beaucoup d'entre eux à la télévision, les filmographies en témoignent. Notre projet, en demandant un texte à plusieurs jeunes cinéastes, était donc double. Saluer d'une part la réussite de certains premiers films et en savoir plus sur leurs conditions d'apparition ; réunir ensuite, par leur collaboration, certains des cinéastes les plus prometteurs voilà quelques années déjà, pour qui tout n'a pas été au mieux depuis leur premier film, bien qu'ils aient conservé intacte (de là peut-être leurs difficultés) leur qualité majeure d'alors : la nouveauté.

Enfin, si nous ouvrons cet ensemble par quelques pages consacrées à « La Musica », sans doute est-ce pour accorder à deux nouveaux cinéastes qui s'annoncent être de taille : Marguerite Duras et Paul Seban, la place qu'ils méritent. Mais nous voudrions aussi indiquer par là que les problèmes de distribution sont peut-être plus cruciaux encore que ceux de la production puisqu'un film tel que « La Musica », si l'on est parvenu à le faire, l'on n'est pas encore parvenu à le faire voir. Emettons donc pour finir le vœu que les événements nous contredisent bientôt, car ce que nous proposons ici n'a rien d'un bilan, tout juste s'agit-il d'une mise à jour qui trouve ses fondements dans le passé et sa justification dans l'avenir. Aussi doit-elle être incessamment reconduite.

Présentation de "La Musica"

Le début du film est au passé. Mais **être au passé,** qu'est-ce que cela veut dire s'il s'agit d'une rencontre entre un homme (Robert Hossein) et une jeune fille (Julie Dassin) dans une ville de province (Evreux) et qui se produit ici, maintenant, sous nos yeux ? Cela veut dire que ce qui a lieu devant nous semble compter moins que ce qui a **eu lieu,** au point même de n'être là que pour manifester la lancinante présence-absence d'autre chose, pour installer une cassure. La jeune fille est de passage ; en vacances. Il l'intrigue par l'obstination avec laquelle il semble taire quelque chose — mais quoi ? Caresser quelqu'un d'autre...

Si bien que cela ne commence véritablement que lorsqu'il l'aperçoit. Elle, c'est maintenant Delphine Seyrig dont le port trop noble, la démarche trop altière, le visage trop serein, trop détaché (mais de quoi ?) sont d'une certaine manière sans équivoque : c'est d'elle et de lui seulement qu'il s'agit, qu'il s'est agi — qu'il va s'agir ?

Ils ont été mariés. Ont divorcé. Embarqués déjà dans de nouvelles aventures, ils attendront le lendemain pour repartir. Il est clair d'emblée que ce qui les a uni les unira à jamais, inscription ineffaçable dans ce passé qui les constitue. Alors, sont-ils venus là à dessein pour un impossible retour en arrière ? Par hasard ? Pour tenter de comprendre l'incompréhensible : leur séparation ? Ou pour quoi ?

Confrontée à de telles questions, la jeune fille des premiers quarts d'heure quitte définitivement le théâtre d'une histoire qui ne la concerne pas.

Marguerite Duras et Delphine Seyrig · tournage de « La Musica ».



Théâtre en effet que le hall, les couloirs, la chambre d'hôtel, où a lieu la confrontation qui constitue toute la seconde partie du film : dialogue ininterrompu entre Elle et Lui (et que de fait, rien ne peut venir interrompre, puisque si, comme il est dit, rien n'est plus fini que cette histoire-là, la mort comprise, on doit alors entendre que rien n'est plus indestructible). Que ce dialogue soit éminemment cinématographique, le souvenir de « Gertrud » pourra sans doute le faire comprendre (ajoutons également que « La Musica » n'est devenue une pièce de théâtre qu'en attendant de redevenir ce qu'elle était à l'origine : un film. Pour la télévision anglaise.)

Ici tout est donc dans la parole. Les voix tantôt s'affrontent, tantôt s'entraident. Les voix ? **La** voix, une voix qui parle au passé comme pour une reconstitution de ce qui a eu lieu, ou plutôt n'a pas vraiment eu lieu, mais a lieu maintenant. Maintenant que c'est **dit,** perdu et retrouvé. Le langage des corps, l'élan de la parole, la réserve qu'ils s'imposent, sont les véhicules d'une sorte de « vie tranquille », métaphore de l'autre. Et tranquille ici, peut-être moins au sens que M. Duras a déjà donné à ce mot qu'au sens où M. Blanchot écrit dans « L'attente l'oubli » : « Ils avaient comme perdu l'idée qu'ils pouvaient mourir. De là la tranquillité désespérée, l'insupportable jour. »

Par son jeu outré, prévisible en un sens (surtout après « Muriel ») mais allant sans cesse au-delà de ce à quoi l'on pouvait s'attendre, et admirable pour cela, Delphine Seyrig instaure au sein du film un décalage essentiel. On pourrait concevoir en effet un récit où serait pris le parti de hausser constamment le ton jusqu'à le rendre de part en part « chanté » comme l'est son rôle à elle. Mais ce qui est ici capital, c'est précisément ce décalage entre un récit en tous points réalistes et un personnage dont la seule présence donne accès à un autre niveau que l'on peut dire métaphorique. Ainsi voyons-nous ce qui advient avec les yeux du personnage masculin : tout ce qui n'est pas elle est mis entre parenthèses et n'est par instant éclairé qu'à la seule lumière qu'elle émet. Le personnage féminin est conçu comme une **apparition** qui vient unifier passé et présent, livrer la clé de ce qui est vécu, l'a été, le sera.

Et ce dont il va s'agir lorsque le film s'achève sur une porte entr'ouverte c'est d'une invention bien poétique encore : celle de la séparation ensemble, du divorce réconciliant. Ce qui va être vécu ainsi ? L'invivable assurément, mais de telle sorte qu'essentiellement la vie le serait. Aussi l'expérience la plus précieuse, celle qui vaut de risquer le tout pour le tout, ne saurait-elle être qu'une expérience de l'impossible. — Jacques BONTEMPS.

La femme d'Evreux, par Marguerite Duras

Notes pour Delphine Seyrig et Robert Hossein (extraits)

Elle a entre trente-trois et trente-sept ans.

Elle est dissimulée. Pourquoi ? Parce qu'elle ne peut pas échapper à l'absolutisme — de caractère tragique — qui la détermine. Autrement dit, elle est tenue de dissimuler ce qu'elle croit, ce qu'elle ressent, ses conclusions, les injonctions un peu étranges qui la guident. Un absolutisme ne se « raisonne » pas. Si elle lui en parlait, à lui, il essaierait de le temporiser, d'y échapper.

On pourrait parler à son propos d'une pulsion, mais lucide, du moi.

Elle a un tempérament que le caractère ne masque pas.

A Evreux, pendant le mariage, elle ne lui reprochait rien.

De son fait à elle, l'amour, entre eux, a gardé le caractère périlleux de la passion dans son début. Il ne s'est jamais infléchi — le temps passant (trois ans) vers la tendresse, vers la bonne entente, le « bien être ensemble », le « vivre bien » du bonheur conjugal.

L'aventure a continué à travers le mariage.

Elle a laissé cet homme dans une liberté de jeune homme. L'idée de lui être un soutien ne l'a jamais effleurée.

La liberté qu'il croyait aliéner en vivant avec elle, elle la lui a laissée, entière.

Quand elle lui disait : « J'aime, pour le moment c'est toi », c'était là la conjuration du sort des amants.



Delphine Seyrig et Robert Hossein dans « La Musica ».

L'aime-t-elle encore autant que lui ?

Oui. Mais elle, elle l'aime « au passé ». Elle aime l'image de leur aventure, mais elle a renoncé à la revivre, à recommencer la comédie conjugale, complètement. Elle ne reviendra jamais sur l'abandon de cet espoir.

Lui l'aime au présent. Il n'a pas réussi à arracher en lui l'espoir de revivre une deuxième fois une aventure aussi admirable et infernale que la leur.

Est-elle venue à Evreux pour le revoir lui ? Oui, mais pour revoir Evreux aussi. Ses souvenirs d'Evreux sont très précis, hallucinatoires. Tandis que ceux de l'homme le sont moins. On peut dire que lui a vécu étourdiment leur histoire, emporté par l'objet de cette histoire : elle. Elle, a vécu cette histoire dans la passion et la lucidité.

Serait-elle allée dans le salon de l'hôtel si elle n'avait pas appris, par la jeune fille, qu'il est venu à Evreux avec une arme ?

Non.

Quand elle descend elle va d'abord vers la douleur de l'homme. Ensuite, vers le danger, l'éventualité d'un danger qui pourrait redonner à cette ultime rencontre le caractère d'une passion retrouvée.

L'arme fascine la femme d'Evreux. C'est le présent absolu retrouvé. Ne pas oublier qu'elle joue avec le crime de plus en plus dangereusement. A la fin, elle est imprudente.

Ce qu'elle lui propose qu'est-ce que c'est ? C'est qu'ils s'en remettent au hasard. Et il est clair que lorsqu'elle lui dit que jamais plus ils ne se verront sauf « par hasard » elle leur réserve une sorte d'avenir, même négatif : un amour non vécu laissé en suspens, impossible, contient en lui une parcelle d'éternité.

Femme profonde mais qui pèse une plume.

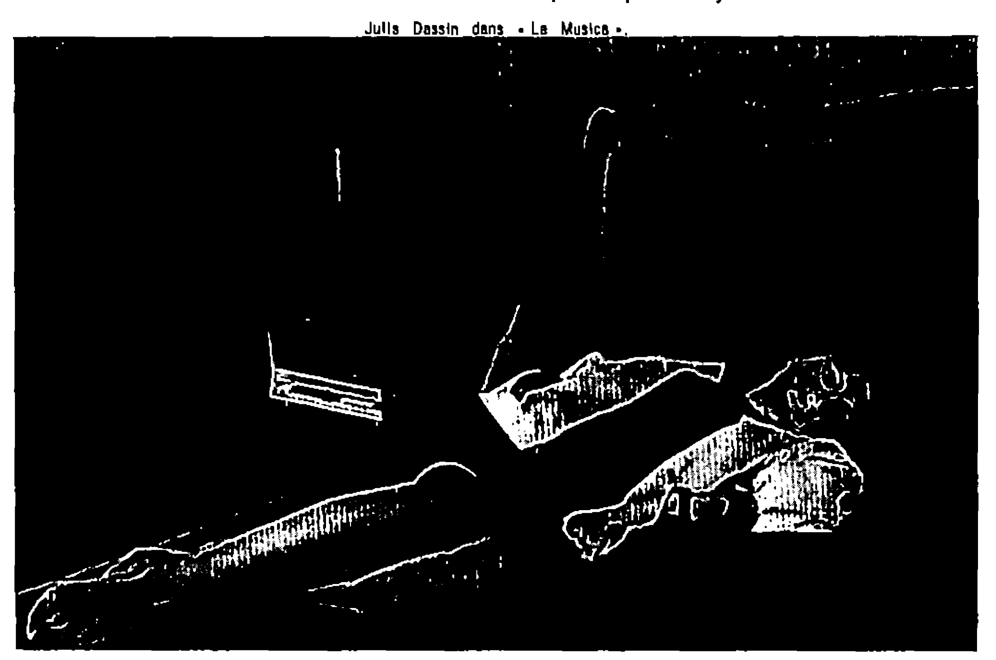
Grande provinciale. Elle va au cinéma quand l'amour traine. Ses sorties solitaires à Evreux préparaient le voyage à Paris.

Le récit de l'homme sur les sorties solitaires de la femme procèdent et d'un **besoin de raconter,** et d'une sorte d'enchantement de la douleur par le récit de la douleur.

Il n'y a plus ni griefs ni torts ici, dans cette dernière rencontre. Les torts et querelles sont volatilisés. La vie conjugale ayant cessé, rien n'encombre plus le sentiment, enfin.

Marguerite DURAS.

Julis Dassin dans « La Musica ».



Luc Moullet : Brigitte et Brigitte

Le cinéma n'est qu'un reflet de la lutte des classes.

Beaucoup prennent les habitudes du cinéma courant pour des lois imposées par la nature profonde du spectacle cinématographique : or le découpage en petits morceaux, la rectitude de la situation et des évolutions de la caméra, le remplissage musical, les images chatoyantes, l'abondance du décor, l'audibilité des dialogues, les notions de début, de fin, le générique, la volonté de canular (jusque dans d'excellents films comme « La Guerre est finie », on respecte le principe du canular, qui consiste à faire prendre des acteurs et une fiction pour des personnages et une action réels) ne sont l'expression que de cette civilisation des petits bourgeois qui alignent de **beaux** tableaux sur leurs murs. C'est un cinéma du masque : le cinéaste évite les difficultés par des artifices, il cache à lui-même et au spectateur la réalité, **sa** réalité, par la décoration et l'ordre apparent. Le cinéma courant réintroduit artificiellement des éléments **beaux** dans un univers qui ignore cette beauté. Moi, quand je vais de la Gare du Nord (Euston) à la Gare de l'Est (King's Cross), je ne passe pas par le Bois de Boulogne (Hyde Park). C'est pourtant joli. Or, la plupart des cinéastes passent par le Bois de Boulogne. Ils donnent ainsi une conception fausse de la vie. Ils laissent croire à l'exploité que des éléments beaux **extérieurs** peuvent s'intégrer à sa triste vie réelle. La découverte de la beauté créant le bonheur, il importe de découvrir la beauté vraie, intérieure à la vie normale, plutôt que la fausse.

C'est pourquoi la répétition — mêmes gestes sans intérêt évident, habillage, lavage, rasage, voyages, quotidiens — la variété — manque d'ordonnance dramatique de la journée humaine — l'absence de poésie — décor et rythme de vie modernes, invasion du Code Civil — doivent être sources d'émotion, d'intérêt, de beauté. La musique moderne (Antoine, Dutronc, Gall, Sheila 62 et 66, Vartan) donne l'exemple en fondant sa beauté sur des mots et sons antipoétiques et sur la répétition. Je dirai même que la valeur d'un film est liée à son coefficient de création de beauté par la répétition, et que le but du cinéma est que le spectateur puisse se raser tous les matins au sens propre sans se raser au sens figuré.

Analyse, opposition, réflexion, tous les moyens sont bons. Moi, je préfère la surenchère : l'accumulation recherchée d'éléments inintéressants provoque un certain vertige, source de beauté et d'humour, lequel vertige permet de prendre le monde moderne et ses sbires à leur propre piège, de les devancer en matière d'absurdité, de les déconcerter, et donc de les vaincre. C'est pourquoi, au plan 163 ter de « Brigitte et Brigitte », Colette Descombes dit qu'il est logique que l'homme « préfère l'absurdité humaine, sur laquelle il doit renchérir pour l'assumer ».

La prédominance des valeurs bourgeoises dans les films provient du succès du cinéma d'autrefois : les premiers cinéastes étaient tous devenus des industriels. Ensuite, pour rentrer dans le milieu du cinéma, il fallait donc faire partie d'un milieu équivalent. C'est pourquoi 41 % des Français, mais 0 % des cinéastes ont un père ouvrier ou salarié agricole, 71 % des cinéastes, mais 7,8 % des Français ont un père appartenant aux cadres supérieurs de la société. Aujourd'hui, le salaire minimum d'un réalisateur est de 9 000 $. Il tourne tous les deux ans en moyenne. Néanmoins, seulement 6 % des Français gagnent plus que lui. D'où la crise du cinéma : tant que le salaire du réalisateur ne sera pas identique au revenu du Français moyen, le réalisateur sera coupé du spectateur moyen et de la réalité.



Françoise Vatel . Brigitte et Brigitte

Ajoutez à cela la trahison des syndicats des Acteurs et des Techniciens à l'égard des autres secteurs de la C.G.T. et de F.O. : l'industrie rapportant beaucoup, ils exigent des salaires (160 $ par semaine en moyenne) et surtout un personnel géants que l'Etat tend à rendre obligatoires, même pour les films artistiques à petit budget. Ainsi, les réalisateurs, ayant plus à dépenser, sont forcés de respecter des exigences commerciales, issues des goûts que les bourgeois veulent donner à l'exploité à renfort de publicité, exigences qu'ils n'auraient pas à respecter si les films ne coûtaient que ce qu'ils doivent coûter. Ils sont forcés de ne pas prendre de risques, politiques ou artistiques. Actuellement, ces syndicats de gauche glorifient des films de droite qui aliènent l'exploité, comme « La Grande Vadrouille » ou « Paris brûle-t-il ? » qui coûtent des millions de dollars et leur rapportent gros. Ils mettent des bâtons dans les perforations des films incisifs, qui ne coûtent que 10 000 ou 20 000 $ et leur rapportent peu. Tel acteur qui s'indignait qu'on lui offre 240 $ par mois comme V.R.P. ne se doutait pourtant pas que ce contact avec la réalité l'aurait rendu bien meilleur comédien. Comme le roman et la peinture, le cinéma doit devenir dans 70 % des cas un travail complémentaire, dans lequel l'homme condense ce qu'il a acquis au cours de son travail principal. Pécas ou moi, Patellière ou Godard, nous sommes trop professionnels, trop marqués par le cinéma pour pouvoir lui donner un sang neuf : il faut que chacun, agriculteur, barbouze, charbonnier, débardeur, employé, facteur, garagiste, horloger, infirmier, journaliste : y en a pas, laitier, mineur, nickeleur, ouvrier, poinçonneur, quincaillier, rémouleur, sourcier, terrassier, urbaniste, vitrier : y en a pas, mette en scène **son** film. Chacun peut réaliser au moins une fois dans sa vie un bon film. Il faut donc faciliter l'accès à la mise en scène de 50 millions de Français, d'autant qu'il y a place, chaque année en France, pour trente films coûtant un million de dollars, mais aussi pour au moins cinq cents films de long métrage coûtant 6 000 $. Aujourd'hui, si un film de studio comme « Brigitte et Brigitte » coûte bien plus cher, un long métrage français tourné dans des conditions normales, sans frais inutiles (rappelez-vous que l'assurance, le bureau et l'employé sont les trois mamelles de la faillite) coûte 9 800 $, 6 000 $ à force d'ingéniosité (mais je crois qu'on pourra arriver **normalement** à ce chiffre vers 1970 avec un peu d'organisation), 3 000 $ en 8 mm (format suffisant pour les salles de 200 places). Il faut démocratiser le cinéma. Il y a là une prodigieuse possibilité d'essor pour la culture, l'industrie, qui ne peut se développer que par la multiplication des clients, et aussi pour l'emploi : 500 films, ça fait bien 4 000 emplois nouveaux.

Plus les suppôts des diverses bourgeoisies et des trusts, MM. Goebbels et Fourré-Cormeray, ont lutté contre le libre accès de l'individu (juif ou amateur) à la mise en scène, plus l'individu s'est cabré, plus il a voulu relever le défi et faire la chose interdite. C'est pourquoi il ne faut pas s'élever contre l'absurdité de la politique cinématographique actuelle, dont on pourra tirer un jour une comédie hilarante, et qui nous fait bien rire déjà. Créerait-on un Centre National du Roman que beaucoup plus de gens auraient soudain envie d'en écrire un. Il y a des désavantages, mais encore plus d'avantages à ce que le statut actuel des cinéastes soit identique à celui des contrebandiers.

Luc MOULLET.

Jean Dewever : Le Temps des cerises

Je n'ai pas encore pu réaliser « Le Temps des Cerises ». « Les Honneurs de la guerre » m'ont coûté très cher, mais le film sera remboursé un de ces jours, et, étant donné les difficultés qu'il a eues, pendant et après le tournage, je dois dire que la chose n'a pas été aussi tragique qu'elle aurait pu l'être.

Car, outre les difficultés du tournage lui-même, particulièrement dur, il y a eu ensuite les censures... officielles ou non. Et puis la poisse : le film devait sortir à Hambourg, mais juste avant, il y a eu le raz-de-marée et mille morts. La sortie a été reportée à Berlin. Mais en zone française, d'où protestation des autorités, de l'attaché culturel, etc. Là-dessus, le distributeur allemand prend peur et sort le film sans publicité dans une toute petite salle. Là-dessus, récession en Allemagne et le distributeur fait faillite. Un énorme distributeur et une énorme faillite. Alors, il recède le film à un autre distributeur... qui fait lui aussi faillite. Enfin, ç'aurait pu être pire.

Mais je n'ai pas perdu de temps et me suis mis à mon second film. En mai 62, tout était prêt, mais mon distributeur a cessé ses activités et refilé l'affaire à son remplaçant qui n'a pas donné suite. J'ai relancé alors le « 13e Caprice », d'après le roman de Boussinot. Un film de transition, histoire de faire quelques gammes, et pour répondre un peu à tous ceux qui m'avaient accusé de ne pas savoir « faire de la mise en scène ». Mais là je suis tombé dans le maquis, un de ces coups fumeux, très « cinéma français ». J'avais un contrat somptueux et tout, seulement j'étais tributaire de producteurs qui, par l'intermédiaire de leurs distributeurs, se voyaient obligés de demander de changer ceci et cela, et les dialogues et les acteurs et puis... enfin au bout d'un an de travail, j'ai compris que j'étais en train de me donner autant de mal pour monter ça, un film au fond pas tellement à moi, que pour monter un film auquel j'aurais tenu comme à la prunelle de mes yeux. C'était du temps perdu, ça ne valait pas le coup.

En juillet 63, après cette triste affaire, tout le poids des honneurs m'est retombé sur le dos. Car les comptes arrivaient, ç'a été un lourd passif, et j'ai dû travailler pour gagner de l'argent — ce qui est le fait de beaucoup de gens, d'ailleurs — mais je veux dire : uniquement pour ça, pour faire un peu de fric. Comme de toute façon on ne me proposait que des films qui ne m'intéressaient pas tellement et que je n'avais aucune chance d'en faire un vraiment à moi, il n'était plus temps de s'accrocher. Il me fallait travailler. Ç'a été la télévision. Voilà.

Il faut donc maintenant que je retrouve une santé, non pas morale (comme vous le voyez, elle est sérieuse, ma santé morale), mais une certaine santé financière. Et, sinon produire mon film, du moins pouvoir m'arrêter de travailler, et prendre le temps d'étudier et de monter l'affaire. Pour ça aussi, il faut de l'argent. J'espère donc que l'année prochaine, je pourrai me remettre au « Temps des Cerises ». J'espère aussi que l'année prochaine, on verra un peu clair dans la réglementation du Centre National de la Cinématographie.

Là-dessus, en ce qui concerne les difficultés futures, j'ai une lettre du Directeur du Centre, par laquelle on me retire ma licence de producteur, vu que je n'ai pas 30 millions de capital social (un truc fait pour couler les indépendants, entre parenthèses). Alors, comme mon capital, c'est « La Crise du logement » et « Les Honneurs de la guerre », je n'ai plus le droit de produire quelque chose.

Enfin, tout ça ne durera, à mon avis, qu'un certain temps. Car je ne crois pas que la patience des gens sera infinie. Je puis en tout cas vous assurer que la mienne, en ce qui me concerne, ne sera pas infinie. Parce que j'ai envie de faire des films, et qu'on ne va pas m'empêcher de les faire. Alors, pour le moment, j'attends, puisque de toute façon j'ai encore besoin de faire autre chose et que j'ai quelque chose à faire. Mais le jour où le problème sera vital, c'est-à-dire le jour où j'aurai la nécessité de faire quelque chose, il va bien falloir que ça s'arrange. Il va bien falloir qu'on mette les cartes sur la table, et on ne m'empêchera pas de tourner, je puis vous le garantir. Personne ne m'empêchera.

Le cinéma français est dans un curieux état. Pour un maquis, c'est un maquis ! D'une part, il y a la question de l'application de la Loi d'Aide. Il est certain que la modification de la loi, faite il y a quelques années, qui a supprimé l'aide à l'exportation pour la remplacer par une aide sur le territoire national, a été — là encore — très désavantageuse pour tout le jeune cinéma. Pour mon film, j'avais justement une certaine aide à l'exportation, car le film ne s'est pas mal vendu — et, en Allemagne en tout cas, vendu plus cher que n'importe quel Gabin. Mais évidemment, à partir du moment où l'aide va aux recettes du Gaumont Palace, j'ai beaucoup moins de chances si je n'ai pas Gabin. Pourtant, il faut bien considérer qu'à côté du cinéma de grosse cavalerie, il y a un cinéma d'expression qui doit avoir sa part au même titre que les autres.

Donc, il y a la question de l'aménagement de la Loi d'Aide, et cette autre question de la Loi sur l'augmentation du Capital, faite, comme je vous ai dit, pour foutre en l'air tous les petits producteurs indépendants, ceux qui jusqu'à maintenant ont fait, précisément, tous les films intéressants. Cette loi a-t-elle réussi à les foutre en l'air ? Actuellement, il semble que oui. Mais heureusement, on ne réussit jamais à atteindre le domaine de l'esprit aussi facilement que le domaine de l'automobile. Alors... rien n'est perdu.

Evidemment, on ne peut pas demander au gouvernement de financer les films dits d'expression ou indépendants à fonds perdus. C'est évident. Il faut d'abord que chacun fasse un effort, ensuite que la loi l'aide à faire cet effort, à prendre ses risques — même s'il faut lutter pendant quelques années comme j'ai fait. Ce n'est pas grave, ça, c'est la règle du jeu. On essaie de gagner, quelquefois on perd... alors, bon, on rejoue. Et on regagne... ou reperd, enfin peu importe.

Il y a un autre problème très important, c'est celui des relations du cinéma et de la télévision. Actuellement, par exemple, on fait des dramatiques à la télévision, et il est évident qu'elles coûtent très cher — bien qu'il n'y ait aucun devis publié, ni publiable. Donc, elles coûtent beaucoup d'argent, et il y en a de moins en moins. Or il est certain que le cinéma français pourrait

Les Honneurs de la guerre.

fournir trente ou quarante films qui n'auraient pas eu de carrière, au moins sur le plan national, il pourrait les fournir à la T.V. pour un prix raisonnable — disons 20 ou 25 millions. Mais tant qu'on se trouvera devant un monopole, avec des gens qui profitent de ce monopole pour acheter un film récent 2 ou 3 millions, la situation relèvera de l'escroquerie ou de la plaisanterie. Si je n'ai pas vendu mon film à la T.V. française, c'est qu'on m'en offre trois fois moins que la T.V. allemande m'a donné. Je ne marche pas. Mais il y a là un débouché, en même temps qu'un terrain d'entente. Si la T.V. achetait à un prix raisonnable des films relativement récents et sans grande carrière, on pourrait parfaitement équilibrer une production de films indépendants — qui s'appuierait d'autre part sur l'Aide, sur la vente à l'étranger, et un système de crédits et de ventes pas trop mal organisé.

En ce qui concerne la distribution des « Honneurs de la guerre », la situation était insensée. Ou bien le distributeur le refusait aux cinémas d'Art et d'Essai qui le réclamaient à cor et à cris, ou bien il disait aux exploitants : « Attention, le film ne va pas faire un rond ! », ou alors il disait : « Vous voulez le film ? D'accord, mais vous en prenez douze autres avec » (choisis dans les trucs à peine sortables, bien sûr). Alors quoi ?

Quand vous avez fait un film qui se trouve entre deux eaux — qui n'est pas un bide, mais qui n'est pas un succès —, quand vous êtes dans ce no man's land où l'on ne vous a pas complètement abandonné, mais où rien de très sûr ne vous porte, vous ne vous en sortez pas. Là-dessus, d'ailleurs, Siritzki m'a dit une chose très jolie, un jour : « Il y a des gens qui naissent aux Champs-Elysées, et d'autres à Aubervilliers. Pour les films, c'est pareil, le vôtre, il est vraiment d'Aubervilliers ! et vous ne vous en remettrez jamais ! »

L'état de la distribution n'arrange pas les choses, comme je l'ai bien vu avec mon film. Alors, autant je puis donner un certain nombre d'avis sur la politique qu'on pourrait mener pour soutenir le cinéma français, autant, en ce qui concerne la distribution et l'exploitation, je renonce à penser quelque chose. La situation est tellement ahurissante, énorme, pas croyable, que je finis par ne plus avoir du tout d'avis sur la question, et par croire même qu'au point où en sont les choses, il n'y a plus d'avis possible, sauf un à la rigueur : tout recommencer à zéro.

Et encore... il faudrait avoir des gens animés d'un minimum de bon sens, sachant ce qu'ils vendent, et pourquoi... sans parler du comment. Mais non, même pas. Alors... Alors, là-dessus, je suis incapable de rien dire. Ça me dépasse. Ça dépasse tout. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye.)

Francis Leroi : Pop game

Ce n'est pas difficile de faire un film. Du moins ce n'est pas le plus difficile. Le plus dur, c'est de se forcer à le tourner. Il ne s'agit pas de convaincre des producteurs, mais de se vaincre soi-même. Puis ensuite, de vaincre l'inertie officielle. Vaincre ou bien mourir.

Un matin, on se lève avec des picotements dans la gorge. Une fébrilité inaccoutumée. L'envie de faire un film. Dire des choses confuses. Ce qu'on sent. Ordonner. Marcher dans la rue au frais. Avoir chaud. Aller au cinéma. Non, ce n'est pas vrai. Personne ne parle d'amour comme au cinéma. C'est quoi l'amour à seize ans ? Des techniques : les précautions, la température, 10, rue Vivienne, chercher une piaule, s'inquiéter, guetter les règles. Et tout oublier au moment. « C'est un coup à prendre ! » dit François Genes dans une réplique qu'on veut scier. Et puis il n'y a pas que ça. J'aimerais dire mon mot, aussi, sur notre jeunesse désengagée, négative, paumée, fatiguée. De nos « Enfants terribles » 1966. Que j'ai connus ou inventés. Sais plus. Après tout, j'en ai marre de vivre dans un monde que je ne comprends pas, comme dirait Riou. Pour comprendre, je vais faire un film. Pourquoi pas ?

La mise en scène ? J'ai des préjugés. La faute en est à la fausse culture cinématographique à laquelle j'ai cru en allant à la cinémathèque. Mais j'ai eu de la chance. J'ai pu me défouler dans des films amateurs et dans des courts métrages. Ça m'emmerdait d'écrire un scénario. Et puis qu'est-ce que je savais de mes personnages ? Suis-je Dieu pour me permettre de savoir, avant de les connaître, quelles seront les réactions de mes acteurs, ou même de moi-même ? Après tout, c'est par le cinéma que je m'exprime, pas par la littérature. Qu'est-ce qu'un mot, une phrase, un chapitre, un roman, une œuvre ou une vie à côté d'un regard ? Les acteurs ? Toutes les relations sont faussées entre nous et les acteurs. On ne saura jamais si une comédienne couche pour nous ou pour ce que nous représentons. Pareil pour les hommes. Qui sont les amis, qui sont les arrivistes ? Déceptions en déceptions. On se cuirasse. Mauvaise expérience des comédiens au « Diable à Quatre ». Alors, j'ai choisi ailleurs, à l'occasion d'une pièce pour un café-théâtre. J'ai retenu des types qui n'avaient rien fait, qui n'étaient pas tellement comédiens. On a travaillé un mois ensemble. Plus tard, j'ai trouvé Gaëtane Lorre. Je n'ai eu que des ennuis avec les comédiens : Richard Leduc (Balachova) se défile, Harriett Kratz (Conservatoire) aussi. Il y a des problèmes. Gaëtane remplace Harriett, Léonard Leduc. Restent les fidèles : Beau et Bellus. Ils font du beau travail. On arrive à quelque chose. Mes personnages gagnent. J'oublie la mise en scène. Ouf ! L'idéal : un plan fixe par séquence. J'y suis arrivé parfois. D'autres fois, quelqu'un ne comprend pas. On répète. Faut truquer. Gros plans, contrechamps, plan de coupe, tout l'arsenal du cinéma-bien-fait. On ne parle pas technique. Nicolas fait ses éclairages. On parle de la vie, des personnages, de nos expériences. On confronte. Parfois on les prend par surprise. « On répète ! » et, en réalité, on tourne. Au bout d'un certain temps, ils ne font plus la différence. Ils vivent réellement comme les personnages. C'est plus que de l'identification, c'est de la possession. Et lorsqu'on est revenu, trois mois plus tard, tourner des raccords pour l'autocensure, ce n'est pas sans émotion qu'ils ont repris leurs habitudes, leurs jeux, repris leur décor.

Oui, mais comment ai-je pu tourner ce film ? Sans argent. Sans rien. Avec des copains, bien sûr. Pas avec ceux qu'on connaît depuis longtemps, mais avec d'autres. Avec des types venus comme ça, par relation ou par hasard. Ils sont sérieux. Ils bossent à l'œil. Bien sûr, ils ont un pourcentage. Seul Dahan, l'assistant, y croit. Moi, j'essaye... Pendant ce temps-là, il faut vivre. On parle millions avec les labos et ça fait trois jours qu'on n'a pas mangé. Quand on prépare un film, on ne peut rien faire d'autre. Et ce n'est pas une rubrique par semaine, dans le seul quotidien libre, qui nourrit. Suffit pas de rêver, faut réaliser. Se déplacer. Voir du monde. Chercher le matériel, la pelloche. Et le soir on ne sait pas où coucher. J'ai eu de la chance.

Comme me l'a dit Wipf, d'Eclair : « Votre affaire est la plus risquée qui soit. » C'est un commerçant. C'est aussi un

Gaëtane Lorre, Bellus et Beau : Pop game.



Pop game ou le jeu de la vie . Bellus.

homme. Il comprend. Il marche. Et puis Lelouch vient d'avoir le prix à Cannes. Peut-être est-ce une carte à jouer ? S'ils loupaient un nouveau Lelouch ? Après tout... On va voir les gens qui nous sont proches. Les producteurs de « **jeunes** ». Ils sont très fauchés. On ne pense pas aux autres : Francis Cosne, Bokanovsky... On a peur. On a tort. Finalement, j'aboutis chez Neyrac, grâce à De Givray qui avait monté chez eux ses émissions T.V. A huit jours de la date présumée du tournage je n'avais pas un sou, une promesse vague de crédit, une équipe qui prépare, des acteurs et une belle gueule. Ça suffit. Neyrac marche. J'ai eu de la chance. Les Bellus me nourrissent et me sauvent. Je peux penser à autre chose qu'à mon estomac. Tout se règle en vingt-quatre heures. Neyrac prend le film en charge. Il fournit le matériel et la poigne de Michel Texereau. Des braves gens, qui ne sont aucun de ces producteurs dits « **courageux** ». Ils prennent l'énorme risque de laisser tourner un type de vingt ans qu'ils connaissent depuis quelques minutes, sans scénario et sur sa seule bonne mine.

On ne peut pas rêver tourner dans une liberté aussi totale. Ils sont venus une fois sur le tournage... pour vérifier les branchements électriques. Pas un mot aux rushes. La confiance. A part ça, les belles idées partent direction poubelles. La réalité des personnages avant tout. Et par tous les moyens. Plan de travail modifié chaque jour. Pauvre Dahan. Il n'a pas les nerfs de Bitsch ! Joe Hamman accepte de tourner un petit truc. Seul véritable extérieur. Cow-boy, guerre de Sécession et jerk. On tourne très vite. Quatre-vingts plans dans la journée. Joe Hamman me dit : « En somme, vous tournez comme au début du cinéma. Les jeunes redécouvrent le goût de l'aventure. » Merci Joe. Personne n'aurait pu me faire plus plaisir.

Ensuite : montage, synchro, musique. Hurtado le monteur (le seul cinéaste du Venezuela) souffre sur les séquences impossibles à monter selon les techniques traditionnelles. On oublie les raccords ! J'aime pas être enfermé toute la journée dans une salle devant des problèmes techniques. Je reçois le plus possible de mignonnes minettes pour le prochain film. Ce qui fait plaisir à Kast, qui monte avec Ruy Guerra ses carnets brésiliens. Je ne parviens pas à me réadapter à la vie. Je glandouille. Traîne. Je suis vide. Comme après un accouchement (du moins, d'après ce qu'on m'a dit). Bons moments sur la musique avec Daniel White. Le seul de plus de vingt-quatre ans de la bande. Compose la meilleure musique de film de l'année et deux tubes.

A bas Lelouch ! Neyrac s'attendait à autre chose. La première version du film dure trois heures, et pas d'extérieurs. Il veut Paris. On me met au défi d'arriver à faire aussi bien que le dernier plan de « Un homme et une femme ». Je suis piqué ! Je montre Paris. J'aère... Et mieux qu'un travelling circulaire autour d'un baiser : j'en fait quatre. Avec la tour Eiffel au fond en prime. Et sur le pont Alexandre III.

Le grand inconnu. Les organismes officiels. Le C.N.C. Les distributeurs, les vendeurs, la censure. Côté vente, Zaphiratos fait son boulot. Côté distribution, le problème est réglé. Art et Essai, dit-on. Maintenant c'est devenu un trust efficace. Bravo. Côté C.N.C., il ne devrait pas y avoir de problèmes (1). Du moins je suppose qu'un tel organisme a pour rôle de favoriser la production de films en France. Bien sûr, on prétend que certains films ont été interdits par la censure en guise de représailles contre des producteurs qui n'avaient pas respecté les normes officielles. Cela m'étonnerait. Je crois que le Centre comprend bien qu'un jeune artiste qui a quelque chose à dire ne s'encombre pas d'autorisations, de cartes, de dérogations, de règlements... Le C.N.C. n'est pas là pour empêcher les gens de financer un film. Personne ne peut empêcher un créateur de créer et un financier de financer. Personne. C'est une question de liberté humaine. C'est pourquoi je fais confiance au C.N.C.

Je ne connais pas encore la censure. Il paraît que je dois la craindre. Car mon propos n'est pas conformiste : les personnages de « Pop' Game ou le jeu de la vie » parlent comme dans la vie. Il paraît qu'on n'a pas le droit. Ça m'étonnerait. La censure protège la Famille contre la pornographie pernicieuse, mère de tous les fléaux sociaux : avortements, viols, crimes, misère, racisme, sous-alimentation, etc. Donc elle n'est pas là pour protéger les spectateurs contre les œuvres originales. Par contre, je connais très bien l'auto-censure. Chaque distributeur, chaque vendeur étranger, chaque commissionnaire veut sa coupe à lui et rien qu'à lui. J'accepte, forcément. Et puis je n'en fais rien, évidemment. On a quand même réussi à me faire rajouter des séquences. Total : les nouvelles séquences sont encore plus réalistes. J'y peux rien. Si la vie est comme ça, c'est pas ma faute. En fait les « professionnels » ont peur. On les a réduit à l'état de fantoches, de soldats bien disciplinés, le petit doigt sur la couture. C'est pour ça que ceux qui possèdent un peu de courage font fortune si vite.

Il ne faut pas se faire d'illusion. Ce qu'on nous demande c'est de fournir un produit standard, consommable par tous, « bien-fait », donc forcément conformiste. Mais depuis que Godard fait des films les choses ont un peu changé. Depuis « Pierrot le Fou » personne n'a le droit de filmer comme avant. Godard a réussi car on le considère officiellement comme un fou. On lui fiche la paix. Quand le C.N.C. lui demande un scénario et qu'il répond : « C'est un secret ! », on croit que c'est le titre du film... La censure ne sait plus quoi faire. Il déroute. Il a gagné. Car il y a un combat à mener. Un combat où les droits du créateur sont engagés. Il faut vaincre ou mourir. Vaincre les officiels, vaincre la censure. (Mais cela n'est peut-être pas nécessaire. L'avenir nous l'apprendra.)

En tout cas, pour moi, il n'est possible que de vaincre et de faire des films. Autrement je ne peux pas vivre. Donc, je me tue. — Francis LEROI.

(1) Cet article a été écrit le 20 décembre 1966.

Paule Delsol : La Dérive

Avant « La Dérive », j'avais fait quelques court métrages guère intéressants, puis des romans. On veut s'exprimer, on écrit. C'est facile d'écrire, aujourd'hui, n'importe qui peut le faire. C'est pourquoi c'est idiot. Car en fait tout le monde écrit pour dire la même chose. Il faut passer à l'image. Bien sûr, il reste encore dans la littérature quelques grands lions, mais c'est un reste. Un magnifique reste d'un autre temps. Il est vrai qu'il en faut. Peut-être même qu'il faut aussi des écrivains moyens. Il est normal qu'il y ait des gens situés dans le passé. Il faut bien qu'il y en ait qui retiennent. L'évolution s'est faite de ça : ceux qui retiennent, face à ceux qui sont dans le présent et ceux qui vont vers l'avenir.

Moi, j'ai sauté sur le cinéma. J'avais fait mon apprentissage avec mes petits films. Autrefois, d'ailleurs, il en était de l'écriture comme il en est maintenant du cinéma : il fallait un apprentissage. Quelle proportion de gens pouvaient écrire ? Maintenant, tout le monde ne peut pas encore faire du cinéma, mais ça viendra. Alors, que va-t-on inventer après ? C'est inquiétant.

Les difficultés du cinéma viennent, je crois, en partie de là. Tout le monde est en train de faire l'apprentissage. Bien sûr, tout le monde a raison. Et même, tous ceux qui écrivent, actuellement, devraient eux aussi sauter sur le cinéma. Seulement, la situation, avec tous ses aspects économiques, sociaux, professionnels, est trop complexe. Il faudrait une véritable étude. Je ne suis pas en mesure de la faire. Je peux seulement vous dire mon cas, vous dire ce que je ferai dès que j'en aurai la possibilité.

D'abord un film sur le racisme en milieu étudiant. Il y aurait une trame au départ, donc une fiction, mais à partir de laquelle les gens seraient mis en situation afin de dégager leurs réactions à partir de cette fiction de base. Cela tiendrait donc aussi un peu de la télévision, dans l'esprit et la technique, avec un certain côté tribune ou débat...

Autre sujet : le couple. Simplement l'histoire d'un couple qui se soutient... quoi qu'il arrive, et finalement, même sans amour.

Il y a aussi une émission de télévision que j'envisageais, sur la garde des enfants dans les cas de divorce. On y verrait une femme qui aurait perdu son divorce mais réussi à garder ses enfants, et une autre qui aurait perdu ses enfants, bêtement, par maladresse, et bien qu'elle les aime vraiment. Et l'horrible, dans ces situations, vient de ce que non seulement les enfants ont besoin de leur mère, mais aussi que les mères ont besoin de leurs enfants pour vivre normalement. Or cette fille, privée de ses enfants, est devenue par la suite une cloche... Pour faire ça, je prendrai des personnages qui ont vraiment vécu cette situation.

Vous me demandez maintenant si je vois des points communs à ces projets. Peut-être y en a-t-il, je ne sais... Peut-être peut-on en trouver un dans le fait que dans tous les cas je m'intéresse à des gens qui se trouvent désavantagés, qu'on accuse d'être plus bêtes ou plus méchants que d'autres. Comme dans « La Dérive ». Mais, curieusement, le film sur le racisme se trouve en dehors. Dans la nature même du projet, c'est surtout la forme qui m'intéresse, la façon de donner forme et corps à cet affrontement fait à la fois de complicité, d'improvisation et de spontanéité.

... Pourquoi je n'ai rien fait après « La Dérive » ? ... Pour des raisons avant tout d'ordre personnel. J'ai eu d'autres problèmes tellement plus importants. Qui faisaient partie, justement, des problèmes de la femme, pour ne pas changer. Et de la mère. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye.)

Une fille à la dérive : Noëlle Noblecourt.



François Weyergans : Aline

Difficile d'écrire à propos de mon film des choses susceptibles d'intéresser d'autres personnes que moi. Je viens de voir la copie zéro, c'est-à-dire le résultat d'erreurs, de repentirs, de minuscules trouvailles, d'ajustements, une succession de plans dont je ne sais plus si je les ai tournés. J'ai commencé le tournage d' « Aline » avec la conviction douloureuse et passionnante que le cinéma n'existe pas. C'était douloureux parce que sincèrement je ne savais plus ce qu'est le cinéma, et passionnant parce que je voulais savoir pourquoi je ne savais pas après avoir cru savoir. Les films ne font pas exister le cinéma, mais le font parfois deviner. A chaque plan, il fallait deviner comment faire deviner. Et cela sans être devin... Pourquoi faire un film en croyant que le cinéma n'existe pas ? Il y a là de l'hypocrisie et de l'inconscience. J'espère que l'inconscience aura triomphé. C'était cela aussi, le tournage : être le plus conscient possible de son inconscience (et vice versa, bien sûr, comme toujours dans ce genre de propositions).

Bref, « Aline », quoi ? D'abord un roman de Ramuz, ce qui m'a permis de faire le film, grâce à l'appui financier des quatre télévisions de langue française qui coproduisaient des adaptations de Ramuz : j'avais écrit il y a quelques années un découpage un peu hâtif d'après « Aline », lequel découpage traînait notamment à la télé. En partant du roman (j'ignore si c'est un bon ou un mauvais livre), j'ai voulu montrer l'expérience d'une très jeune fille qui apprend à la fois l'amour et la mort. Le film existe aujourd'hui, un peu en marge de toutes mes intentions.

Vraiment, c'est difficile d'en dire quelque chose, puisque maintenant « Aline » m'intéresse dans la mesure où j'ai vu à la standard ce qui était satisfaisant et irritant **pour moi**, et je ne songe qu'à une chose : me satisfaire davantage et m'irriter moins en préparant le prochain, titre : « Salomé ».

Je ne sais plus qui a dit : « Le bien est mieux que le mieux » (c'est Joubert, je crois). Pendant les quelques mois de mon travail sur « Aline », j'ai tout fait pour éviter le mieux. On me disait : « Ce sera moins bien. » Je répondais : « Ce sera bien. » On est bien obligé d'avoir confiance en soi. Il ne faut pas se tromper, mais personne ne peut vous y aider. Il faut être le plus seul possible, et signer ses propres erreurs plutôt que les vérités des autres. Et puis, oublier tout. Avant, on peut parler de Corot avec l'opérateur, de Mahler avec l'ingénieur du son, de Witt-



Aline (Chantal Marres) dans « Aline » de François Weyergans (Photo Blesse)

genstein avec les interprètes, de chorégraphie avec les monteuses, de dodécaphonisme avec le mixeur, d'érotisme avec le producteur, mais pendant, pendant, il faut parler du film avec le film.

On découvre toutes sortes de « choses » en faisant son premier long métrage, mais la seule chose intéressante est de savoir si l'on parvient à créer, créer même fugitivement. Et cela, on ne le sait pas. J'espère ne jamais le savoir.

Ce qui est merveilleux, c'est de travailler à partir du moment où l'on sait très bien ce qu'on ne veut pas et susciter ou attendre ce qu'on voudrait. Les dialogues, par exemple : ni ceux de la vie, qui ressemblent à la vie, ni ceux du roman, écrits et faits pour être lus, ni ceux du théâtre, faits pour être dits, mais des dialogues faits pour être filmés. Atteindre à des dialogues justes, qui soient à leur aise dans l'image, dans la voix de l'interprète, entre le bruit d'un insecte et celui d'un lavoir.

Les interprètes : il ne s'agit pas d'une opposition entre professionnels et non-professionnels, mais simplement de choisir des êtres humains qui seront justes, eux aussi, sur l'écran, via la caméra et la moritone. On s'aperçoit que les « non-professionnels » sont les seuls à apporter cette justesse (1).

Mais c'est un peu tôt pour me livrer à l'introspection analytique ! Bien sûr, on peut parler de l'importance du son direct (comment tourner autrement ? J'ai fait dix prises pour un plan sonore sans dialogues et je crois avoir eu raison : aucun bruiteur n'aurait pu m'apporter des bruits aussi présents et justes), de l'importance de la place de la caméra à vingt centimètres près, des objectifs (ce n'est pas parce que le cinéma est parti de la photographie qu'il faut faire des astuces photographiques), etc.

Le cinéma est dans le cinéma : il faut le chercher là. Sans quitter le sillon, on aboutit à un film (dernier travail : le générique, il faut mettre son nom, le mot « Fin ») et on ne sait plus. « Aline » c'est le bout à bout d'une série de sensations à propos d'une jeune fille, de sa vie, de sa mort, de son cartable et de son enfant. A quoi ça ressemble ? J'espère que ça me ressemble un peu, mais on ne se reconnaît jamais, photos ou magnétophones. Un peintre avait écrit sous son autoportrait : « Ce n'est pas moi, c'est lui. »

Impossible d'écrire comme ça, sur un film dont je suis simplement heureux d'être débarrassé.

« Aline » est fini. On va le montrer. J'ai très envie de faire « Salomé ». Pourquoi ? Pour voir. Pour voir quoi ? On le montrera aussi. Etc.

François WEYERGANS.

(1) A ce mot, Littré donne un bel exemple : « La justesse d'une vis et de son écrou. » Pour m'expliquer, j'aurais mieux fait de recopier Littré au mot **justesse** !

Jean Eustache : Le Père Noël a les yeux bleus

Cahiers « Le Père Noël a les yeux bleus », c'est d'abord un film provincial — ce qui est rare pour un film français...

Eustache Ce n'est pas le premier film français sur la province. Il y a eu Jean Vigo, il y a eu « Toni », il y a eu Pagnol. Et d'autres.

Pourquoi j'ai choisi la province ? Quand le film a été écrit, j'ai trouvé rétrospectivement des tas de raisons originales de le faire. Mais ce ne sont pas ces raisons-là qui m'ont donné l'idée du film.

Je voulais tourner dans une ville que je connaissais, où j'avais vécu. Je ne suis pas tout à fait d'accord quand on dit : il faut voir une ville avec les yeux de celui qui y arrive pour la première fois. Au contraire, il faut la voir avec les yeux de quelqu'un qui sort tous les jours de chez lui, et l'imposer d'emblée au public. On trouve ça dans tous les films que j'aime. C'est un peu pour illustrer et défendre ce cinéma que j'aimais, que j'ai pris ce parti. Même si on doit mettre une demi-heure à s'y habituer, il faut montrer une ville d'une certaine façon. A part les Narbonnais, tout le monde doit être surpris.

En ce qui concerne l'accent, je trouve que le film n'est pas très réussi. J'aurais voulu que tous les personnages, sauf le héros, eussent l'accent. Ça n'a pas été possible pour des raisons de distribution. Zimmerman correspondait très bien au personnage que je voulais, mais il avait malheureusement l'accent parisien. J'aurais voulu le même type avec l'accent du Midi, parce qu'il me semble qu'un voyou avec l'accent méridional est plus inquiétant qu'avec l'accent parisien. Malheureusement je n'ai pas eu le temps de trouver ce personnage à Narbonne. J'ai adapté mon scénario en fonction de Zimmerman : le héros et lui sont étrangers à la ville. Il est plausible qu'ils soient toujours ensemble.

Il y a très peu de cinéastes qui sont nés à Paris, qui ont toujours vécu à Paris. Il serait bon que chacun aille faire des films dans son pays.

Cahiers Ils disent que ça coûte beaucoup plus cher.

Eustache Oui, c'est vrai, ils ne le font pas pour des raisons économiques. Il faut être fou pour aller faire un film en province.

Cahiers On y gagne tout de même sur d'autres plans ?

Eustache Pour moi, il y a eu l'avantage de grouper les gens. Si j'avais tourné à Paris, dans les mêmes conditions, je n'aurais jamais pu travailler aussi vite.

Là, tout le monde était très pressé de finir pour rentrer. Alors j'ai pu faire le film en neuf jours. On travaillait depuis le matin huit heures jusqu'à deux heures du matin. Ils ont mis un mois à s'en remettre...

Cahiers Le ton du film est tellement naturel et spontané qu'on croit que vous avez beaucoup improvisé.

Eustache Le film a été entièrement écrit, sauf deux plans. Deux plans qui étaient écrits également, mais qui n'ont pas pu être tournés comme je voulais parce que je n'ai pas trouvé les acteurs qu'il me fallait.

Cahiers Quels sont ces plans ?

Eustache C'est le plan où J.-P. Léaud accoste la fille près du banc, et le plan de la discussion des jeunes gens dans le café. Pour le premier, je n'ai pas trouvé la fille qui correspondait à la scène que j'avais. Comme on trouvait les acteurs un quart d'heure avant de tourner, parfois dix minutes avant, je ne pouvais pas faire donner à un amateur non préparé, qui n'avait jamais vu de caméra, un texte complètement écrit et qui ne lui convenait pas. Pour le plan de la fille, j'ai donc préféré plier le scénario à elle, plutôt que la plier, elle, au scénario. Pour la discussion des jeunes gens, j'avais une scène très différente. Il y avait six ou sept personnages que l'on retrouvait tout le temps dans le film. Seulement, pour des questions d'argent, je n'ai pas trouvé dans les seconds rôles les gens que je voulais.

A part ces deux scènes, le moindre mot est écrit et respecté.

Ce que j'aime au cinéma, c'est le naturel. Il faut qu'une fiction s'inscrive dans une réalité. Là, je me suis peut-être trompé puisque les gens croient que le film est une improvisation alors que j'ai choisi une façon de parler naturelle, mais pour faire dire ce que je voulais. Le commentaire aussi était prévu. Tout était écrit. Mon film n'a aucun rapport avec le cinéma-vérité.

Cahiers Est-ce, à vos yeux, un film sur un personnage, ou un film sur un milieu, sur la jeunesse, etc. ?

Eustache C'est un film sur un personnage. Pas sur des jeunes gens, ni sur la jeunesse. Pour décrire ce personnage, j'ai décrit l'environnement. Je n'avais pas pensé tout de suite à Jean-Pierre Léaud, mais, un jour, je lui en ai parlé. Il a eu l'air intéressé. Pendant les mois qui ont suivi j'ai pensé à lui. Et quand je suis arrivé au tournage, c'était vraiment lui qui s'imposait. Je m'étais habitué à l'idée qu'il était le personnage.

Cahiers Comment avez-vous adapté votre scénario, qui était déjà écrit, au personnage de J.-P. Léaud ?

Eustache Quand on écrit on ne voit pas les visages des gens. On pense : « Là, il faudra qu'il rie », mais c'est complètement abstrait. C'est comme quand on lit un roman. On voit quelqu'un rire. Mais on ne le voit pas. Avant de faire le film, je me suis habitué à penser au visage de Jean-Pierre Léaud et à modeler, — pas le scénario, — mais la vision que j'avais du film, sur lui, pour que ça puisse coïncider, pour qu'il n'y ait pas de divorce.

Cahiers Il y a un plan tout à fait admirable, c'est justement celui que vous avez improvisé, quand il parle à la fille près du banc...

Eustache Pour cette scène, je voulais que ça ne marche pas avec la fille, mais qu'il n'y ait aucune raison pour cela. Il n'est ni plus bête, ni plus laid qu'un autre, et si ça ne marche pas, c'est pour des raisons qu'il ne comprend pas. Parce qu'il n'y a vraiment pas de raison. Moi non plus je ne comprends pas. J'ai essayé d'indiquer dans le comportement de la fille et dans son comportement que peut-être ça aurait pu marcher. Mais que si ça ne marche pas, ce n'est pas parce qu'ils ne se plaisent pas, je ne sais pas, c'est parce qu'il n'a pas de chance... Et pourtant ce n'est pas l'histoire d'un type qui n'a pas de chance avec les filles. On pense cela parce qu'il parle tout le temps des filles dans le film. Ce n'est pas un type qui cultive l'échec. Ça, c'est le sujet d'un tas de films comme « Les Dragueurs », par exemple, et auxquels je ne voulais pas me référer.

Cahiers Il y a aussi la scène où il essaie d'embrasser la fille curieuse qui l'a rencontré habillé en Père Noël...

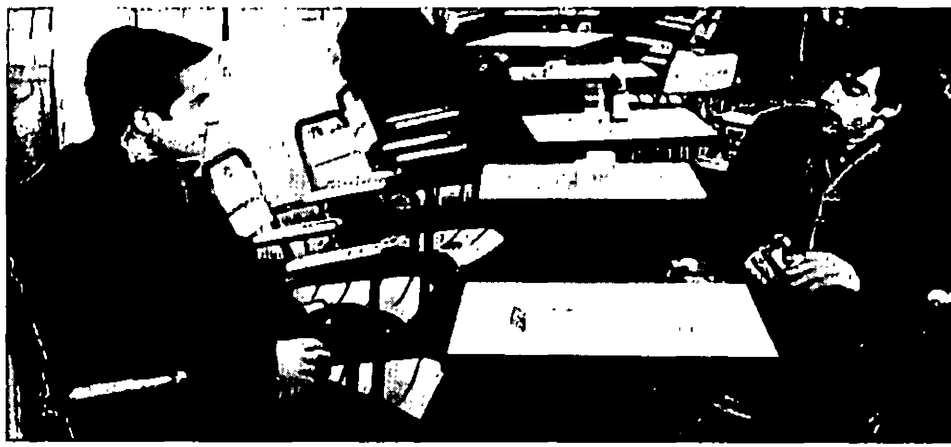
Eustache Là, ce que je voulais, c'était... Enfin on aurait pu faire un film sur les diverses façons d'accoster les filles. Ce n'est pas ça. Je voulais montrer dans le même personnage des comportements très différents. Quand il aborde la fille près du banc, il est assez romantique. Et dans la scène du rendez-vous, inversement, c'est la brutalité. Je voulais qu'il y ait ça dans le même personnage. C'est un personnage qui se plie aux gens. Il n'est jamais lui-même. Quand il est avec quelqu'un, il joue toujours la comédie.

L'idée du film, je crois, est venue de la dernière scène d' « America America ». Vous vous souvenez, le garçon après l'aventure extraordinaire qu'il vient de vivre se fait passer pour un imbécile auprès des douaniers américains. C'est une scène fantastique.

Je me suis dit : « Je vais faire un film sur un type qui fait toujours semblant d'être plus bête qu'il n'est ». Parce que dans les milieux où il évolue, il ne peut pas être lui-même, il est obligé de se mettre au niveau des autres. Et forcément, ça ne peut pas marcher. Il joue constamment la comédie. Par exemple, il y a une scène que j'ai faite expressément dans cet esprit, je ne sais pas si on le sent, c'est la scène au début dans le café désert, la nuit. Quand il parle avec l'autre, il ment pour voir les réactions du partenaire. Il cherche à percer un mystère, il est persuadé qu'il y en a un. Ce qu'il ne comprend pas, c'est qu'il n'y a pas de mystère. Il ressemble au personnage de Michel Simon dans la « Chienne ». Ce type qui est obligé de passer pour un imbécile dans le milieu où il évolue.

Cahiers Parlons de cette fin qui choque pas mal de gens.

Eustache Je suis très content d'avoir fini comme ça parce que je me suis aperçu que c'était la fin de « L'Education sentimentale » de Flaubert. Et je m'en suis aperçu après. Je n'y avais pas pensé. A la fin du livre, Frédéric et ses camarades se racontent des souvenirs qui se situent avant le début du roman : un soir ils avaient été dans une maison close. Et ils disent : c'est ce que nous avons connu de meilleur. J'étais très content, dans mon récit, qui semble chronologique, d'avoir fini sur une impression analogue. Au fond, le film c'est un personnage qui raconte ce qu'il a fait pour s'en détacher : « Regardez comme j'étais jeune et con... ». Mais son récit se termine très brutalement par la nostalgie.



Jean-Pierre Léaud et Gérard Zimmerman : Le Père Noël a les yeux bleus

C'est un film sur le personnage qui raconte. Pas sur le personnage qu'on voit. Mon point de vue est tourné vers le récitant. Il essaie de dire toute la vérité sur sa jeunesse. Et là, je pense montrer qu'il se trompe. A la fin, il y a cinq minutes complètement mortes, où il ne se passe rien. Au bout de cette confession rigoureuse, il devient complaisant envers lui-même. Il croyait se détacher, et on s'aperçoit — du moins, c'est ce que je voulais — qu'il a bien aimé la vie qu'il a eue.

J'essaie de trouver toujours des raisons à ce que je fais. Pas pour les mettre dans le film. Mais pour moi. Si je ne crois pas à ce qui se passe, j'ai l'impression de me tromper.
Par exemple, beaucoup de plans ont été tournés comme du cinéma-vérité, avec la caméra blimpée, mais sans dire aux gens où ils devaient se mettre. Un peu pour vérifier le scénario, je ne disais pas aux gens ce qui se passait et il se passait à peu près ce qui était écrit. Par exemple, j'avais prévu que les filles devaient se faire photographier avec le Père Noël, et se laisser caresser. Ça, c'était écrit. J'ai décidé de tourner ces plans de dos. Je ne voulais pas qu'on voie les visages des personnages. Ce sont des plans sur une idée. C'étaient des filles, n'importe lesquelles. Il ne fallait pas qu'il y eût d'expression. Mais seulement ce qui se passait. Quelque chose d'aussi abstrait qu'une phrase en littérature. Le plus neutre possible. Les plans étaient muets, mais l'ingénieur du son prenait toujours le son, au cas où une fille aurait protesté, ou aurait giflé Jean-Pierre Léaud. Et il ne s'est jamais rien passé. Au contraire, j'ai même dû couper beaucoup de choses parce que ça devenait trop démonstratif. Ça allait beaucoup plus loin dans mon sens que je ne l'avais voulu. J'ai cherché ainsi à prouver la vérité du scénario par la mise en scène.

Cahiers Dans le « Père Noël a les yeux bleus », il y a une foule de personnages...

Eustache C'est une chose que je voulais et qui se fait très peu dans le cinéma français : avoir un personnage central, et des tas d'autres personnages ; il y a une quarantaine de satellites.

Cahiers Le personnage du photographe me semble très important, parce qu'à la fois très proche de la mentalité du héros et appartenant au monde adulte.

Eustache Aux yeux des jeunes gens, c'est le type qui a trouvé la combine pour vivre sans trop se fatiguer, pour avoir de l'argent, pour être bien habillé. Il a ce que les jeunes gens cherchent. Mais eux le cherchent faute de connaître autre chose. Ce qu'ils cherchent, ce sont des petites satisfactions. Mais dans les conditions où ils vivent il n'est pas possible qu'il en soit autrement. J'aime bien que les problèmes moraux des personnages, leur évolution morale, dépendent des conditions sociales. J'admire Mizoguchi à cause de ça. On part toujours de la condition sociale des personnages : « La Rue de la honte » ou « L'Intendant Sansho », c'est ça. Ce qui m'intéresse, c'est ceci : puisqu'il y a des personnages comme ça, est-ce qu'il peut se passer quelque chose au niveau de la conscience, chez eux. Moi, je pense que oui. Il se passe des choses très profondes, et qui les haussent pour moi au niveau des personnages de Dostoïevski. Ce n'est pas pour rien que ces personnages semblent si deshérités. Ce n'est pas par provocation de ma part. C'est une idée qui m'est chère, et c'est le seul lien entre mes deux films : je choisis de parler de gens dont personne ne parle. Le film n'est peut-être pas bon, mais je peux en répondre sur les intentions.

Cahiers Dans « Le Père Noël... », la caméra est très peu mobile. Est-ce manque de moyens ou parti pris esthétique ?

Eustache Je voulais faire un film sans aucun mouvement. Pas par parti pris. Il a deux ou trois travellings très courts (deux ou trois mètres). J'ai horreur de l'utilisation du travelling, surtout dans les films pauvres pour faire riche... Pour moi, un travelling doit être nécessaire. Le premier travelling de l'histoire du cinéma devait être nécessaire, sinon on n'y aurait pas pensé... Je n'avais pas besoin de mouvements pour exprimer ce que je voulais. Je crois moins que jamais à la mise en scène. Je crois de plus en plus à Renoir. Donc aux personnages, aux acteurs, au récit. Avant de faire des films, j'avais beaucoup d'idées sur la mise en scène. Maintenant je n'en ai plus aucune.

Cahiers Qu'allez-vous faire après ces deux films ?

Eustache Je ne sais pas. Je ne crois pas au cinéma comme métier. Ce n'est pas parce que j'ai fait deux films, même si techniquement le second est bien fait, que je dois forcément continuer. Le cinéma n'est pas un métier. Autrefois, les cinéastes essayaient de faire une carrière. Maintenant, c'est un peu mieux, ils essaient de faire des films. Je crois que c'est en vivant qu'on fait acte de création. Pas en filmant. Si dans mes films il y a une création, quelle qu'elle soit, elle vient du personnage, pas de moi. C'est le personnage qui en vivant fait acte de création. Je filme cette création. C'est tout.
C'est pour ça que j'aimais bien la fermeture de la pyramide dans le film de Hawks, ou le filet pour attraper les singes dans « Hatari » : Hawks filmait là des gens qui avaient des idées extraordinaires. Même si c'était Hawks qui avait eu ces idées extraordinaires.

Cahiers Quels sont les cinéastes qui vous ont le plus marqué ?

Eustache Quand j'ai écrit « Le Père Noël », j'ai pensé à Renoir et à Bresson. A Bresson pour la position prise par rapport à un personnage qui se raconte, comme le pickpocket. A Renoir, pour la façon de parler.

Cahiers Dans vos deux films, vous vous attachez à des personnages qui font très peu de choses, qui ont tout à apprendre, de la vie, de l'amour, etc.

Eustache Oui, ce sont des gens qui partent à zéro. Et il y a une progression entre « Les Mauvaises Fréquentations » et « Le Père Noël ». Dans le premier, il n'y a que la parole entre les gens ; dans le second il y a quelques gestes. Dans le troisième, je ne sais pas... Ils ont tous les gestes de la vie à inventer. — (Propos recueillis au magnétophone par Jean Collet.)

Charles L. Bitsch : Raconte pas ta vie

Depuis « Cher Baiser » et « Lucky la chance », deux projets de long métrage non encore réalisés : « Raconte pas ta vie » (comédie sur le thème : un employé publiciste écrit, par jeu et par bravade, un roman, connait le succès et ne sait pas comment écrire le second à partir du moment où il fait profession d'écrivain) et « Le Dernier Homme » (qu'arrive-t-il à un homme et deux femmes qui, à la suite d'un conflit mondial, sont miraculeusement préservés et, apparemment, se retrouvent seuls sur terre ?).
En France, à l'heure actuelle, compte tenu du système de production (ses possibles réformes pourraient faire l'objet d'un long débat), un débutant peut difficilement espérer autre chose que :
1) Le film ultra-fauché qui, même s'il ne coûte que huit ou dix millions terminé, nécessite une mise de fonds délicate à trouver (hors ressources personnelles) de par le caractère même du film ultra-fauché qui, imposant à l'auteur une censure économique draconienne, restreint considérablement le champ de l'invention comme de l'audience. Car, le film ultra-fauché ira s'amortir (s'il le peut) sur les écrans des salles « art et essai » et n'obtiendra jamais une exploitation **normale.** Et plus se développe l'art et l'essai, plus, en fait, le ghetto se structure.
2) Le film bénéficiant de l'avance sur recettes qui ne se fait pas automatiquement, mais l'avance est un atout privilégié. J'ai tenté de mettre cet atout dans mon jeu, sans succès. Ce qui fut particulièrement préjudiciable à l'élaboration du « Dernier Homme » qui en était parvenu au stade : coproduction suédo-française (majorité suédoise) filmée en Suède. Pour faire la part française, ce scénario inquiétant les gens qui ont les moyens de production, j'avais besoin de l'avance. Quand elle m'a été refusée, l'échafaudage s'est écroulé, car si l'on peut trainer des sujets avec soi pendant des années, le concours de circonstances qui permet la réalisation d'un film ne dure que quelques semaines, au mieux quelques mois. Tout se passe comme si l'on disposait d'un fragile jeu de construction : il faut se dépêcher d'empiler les cubes les uns sur les autres, le dernier cube étant le premier tour de manivelle, mais si un cube vient à manquer en cours de route, toute la pile s'écroule, il faut repartir à ras du sol.
Dans le cas de « Raconte pas ta vie », malgré l'absence d'avance, l'avenir semble plus ouvert. Puisqu'il s'agit d'une comédie, au premier abord d'un scénario plutôt rassurant, on peut utiliser

des arguments de vente dans le genre « Guerre des boutons », « Soupirant », « Vie de Château », films qui se sont faits dans des conditions difficiles et qui ont été des réussites commerciales. Avec ces arguments de vente, encore faut-il trouver acheteur : id est, distributeur. De plus en plus, le problème distribution devient crucial : apportant une partie du pognon, le distributeur donne au producteur l'impression — parfois illusoire — que le film fera une carrière optima. Pour avoir cette tranquillité d'esprit, le producteur accepte qu'un distributeur qui apporte 20, 30, 40 % du fric se rembourse sur 75, 80 % des premières recettes nettes, ce qui est peu mathématique.

3) Le film anonyme et banal (ou banal et anonyme) qui se fabrique selon des normes de plus en plus étroites, celui qu'on a tourné la semaine dernière et qu'on va retourner la semaine prochaine, les « Grand Restaurant », « Grande Vadrouille », « Grande Sauterelle », les grands films, quoi. Mes projets semblent ne pouvoir être catalogués parmi les grands films. Par contre, le bagage technique qu'en tant qu'opérateur et assistant j'ai pu me constituer depuis dix ans me permet de briguer la réalisation d'un film anonyme et banal. Il m'est arrivé d'avoir la possibilité de signer un film préconçu jusque dans ses moindres détails par son producteur — si bien que l'on s'étonna qu'il n'aille pas lui-même sur le plateau dire « moteur » et « coupez ». Je n'ai pas eu le courage d'accepter, car je doute encore de la viabilité d'un cinéma de série français.

Y a-t-il une quatrième solution ?

L'O.R.T.F. commence à devenir coproductrice de films. Je n'ai pas encore réussi à retenir son attention et je crains qu'elle n'ose — pendant combien de temps encore ? — s'intéresser à un scénario original écrit par un cinéaste peu ou pas connu. La télévision étant une hydre à têtes multiples, personne n'y prendra le risque de perdre la sienne en promouvant un projet qui n'offrirait pas d'indiscutables garanties. Actuellement, cette attitude rejoint quelque peu celle de la commission d'avances sur recettes qui, elle, à travers l'énorme quantité de scénarios qui lui sont soumis, retient certains projets de cinéastes affirmés (Bresson, Resnais, Godard...), ensuite des adaptations de romans réputés, puis quelques scénarios originaux dialogués par des écrivains renommés (c'est encore là, pour l'auteur postulant, un moindre mal) et, en tout dernier lieu, l'histoire originale du cinéaste débutant. L'œuvre personnelle a donc souvent du mal à se défendre, ce qui contredit l'évolution actuelle du cinéma où, depuis ces dix dernières années, à côté du film romanesque avec pluralité des intrigues, se sont multipliés les films suivant le même personnage du début à la fin et où, derrière le « il » du narrateur, se cache le « je » de l'auteur.

Charles L. BITSCH.

Alain Jessua : Jeu de massacre

Il est curieux de voir que si on réunit plusieurs metteurs en scène pour parler du cinéma français et de ses difficultés, la réunion prend tout de suite un tour trop personnel, et finalement, on n'arrive pas à s'entendre sur l'essentiel. Ce n'est pourtant pas impossible d'arriver à cerner ce qui ne va pas. Et ce ne serait pas inutile.

Pour moi, je vais parler tout de suite de ce qui me scandalise : c'est qu'il y a des tas de garçons dans ce métier qui ont beaucoup de talent, mais qui ne sont pas des bagarreurs, qui n'ont pas cette espèce d'entregent que tous les gens qui font du cinéma ont tous. Il ne faut pas se leurrer. Sans ça, ils n'auraient pas fait de film. C'est cela que je trouve scandaleux. Quant à trouver des solutions...

C'est donc un métier qui est devenu un métier de luxe, et c'est épouvantable.

Car c'est vraiment devenu la loterie. On gagne sa vie une fois sur deux. Alors, entre les fois où l'on gagne, il faut pouvoir vivre. Ce n'est plus un métier.

C'est une chance qu'on reçoit ou qu'on gagne, mais c'est une chance. Plus rien d'un métier — comme il y a, disons, le métier d'écrivain.

En plus, si on ne se substitue pas — pour une part au moins — au producteur, si on ne prend pas une part active à la production, on ne monte pas son film. C'est tout.

Pour certains, la solution est de prendre son temps, d'économiser, et de faire finalement son film avec trois sous. Là, c'est facile, c'est merveilleux... c'est la preuve que tout le monde peut, etc. Mais ce n'est pas vrai, les « trois sous », il faut les avoir, les « petites économies », ça n'est jamais à la portée de n'importe qui. On retombe dans le même cercle. En plus, pour monter le film, il faut pouvoir se permettre de ne pas gagner sa vie pendant un ou deux ans. Donc, si on veut faire du cinéma, en France, il faut envisager d'avoir au moins de trois à cinq millions à soi. Si on ne les a pas, on ne fait pas de cinéma. Quand je vois ça je me dis une chose : en France, dans ce métier, ça ne tourne pas rond. Pour moi, contrairement à mon premier film, j'avais pour le second un producteur. J'ai eu des difficultés, car on en a de toute façon si on veut monter un film sortant des sentiers battus. Il faut en prendre sa part, de toute façon, et j'ai pris la mienne puisque, bien sûr, j'étais partie dans la production.

Par chance, cette production m'a laissé totalement libre. J'ai fait absolument ce que je voulais. Si on me fait des critiques, je serais donc responsable. Cette liberté est quelque chose d'inappréciable, mais on la paye très cher, en ce sens qu'on est obligé de faire des acrobaties insensées, étant donné le manque d'argent, pour aboutir au résultat qu'on veut. Je me hâte de dire que dans le film, ça ne se sent pas, mais ce genre d'acrobaties financières, et techniques est quelque chose d'absolument crevant. On s'y use les nerfs. Et dans ces conditions-là, je me vois mal faisant plus d'un film par an.

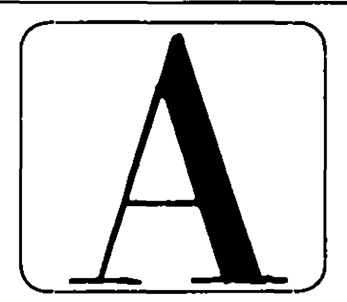
Enfin, j'essaierai de faire le prochain comme il doit être fait. Sa réalisation dépend beaucoup de l'accueil qui sera réservé à celui-ci. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye.)

Claudine Auger dans « Jeu de massacre »



Dictionnaire du nouveau cinéma français (mise à jour)

Ce dictionnaire constitue la mise a jour de nos précédonts dictionnaires des nouveaux cinéastes français (n° 138, décembre 1962 et n° 155, mai 1964). Rappelons que n y joue aucun choix esthétique : tous les nouveaux auteurs de longs métrages (ou de sketches d'un long métrage) y sont cités. Pour les cinéastes déjà répertoriés dans nos deux précédents dictionnaires, nous nous sommes contentés de signaler les films postérieurs à mai 1964. A ceux qui ont réalisé leur premier long métrage depuis cette date (ils sont 83), nous consacrons une note biofilmographique. Ne figurent donc pas dans ce dictionnaire les cinéastes français n'ayant rien tourné depuis 1962 ou 1964 (et ils ont légion) Par ailleurs, depuis quelques années, certains aspirants cinéastes, de plus en plus nombreux, réalisent par leurs propres moyens des longs métrages, le plus souvent en 16 mm, en dehors des normes légales — ce qui rend leur recension presque impossible, et la frontière de plus en plus floue entre domaine amateur et domaine professionnel : nous avons signalé ceux de ces hors-la-loi qui s'étaient d'eux-mêmes signalés à nous, et nous prions les autres de nous avertir de nos oublis.



ALBICOCCO Jean-Gabriel
L.M. 1966-67 : Le Grand Meaulnes (en tournage).

ALLIO René
Né le 8 mars 1924 à Marseille. Peintre. De 1952 à 1962, décorateur de théâtre (avec Reybaz, Mauclair, Gignoux, Gaskill, à la Comédie française, l'Opéra de Strasbourg, de Paris, à la Scala de Milan). A partir de 1957 : collaboration régulière avec Planchon. Metteur en scène de théâtre (« Le Cercle de craie caucasien »).
C.M. 1960 : Film de dessins (très peu) animés pour « Les Ames mortes » de Gogol (mise en scène de Planchon). 1962 : La Meule.
L.M. 1964 : La Vieille Dame indigne. 1967 : Quelqu'un d'autre (ex-Nounou, ma petite nounou, en tournage).

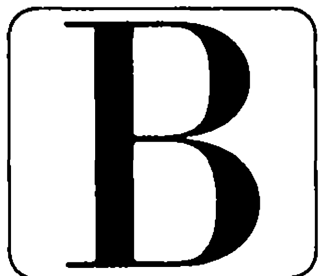


Opiniâtre et raisonneur, rusé et discret, met son point d'honneur à réussir tout ce qu'il entreprend : la peinture, la décoration de théâtre, aujourd'hui le cinéma. Il est le contraire d'un velléitaire : c'est l'approfondissement, la maturation, le ton juste en un mot qui fait l'objet de tous ses soins. D'où vient que sa « Vieille Dame », évitant d'emblée balbutiements ou tâtonnements, profitant de l'acquis des expériences antérieures, soit un modèle de rigueur déjà, et non promesse plus ou moins vague. Ici, du premier coup, s'abolissent les frontières entre adaptation et interprétation, peinture d'un milieu et critique de ce milieu, poésie et exactitude, naturel et stylisation. Alors même qu'il semble s'effacer derrière la nouveauté et la force de son sujet, Allio est présent là où réside l'essentiel, au point invisible et précis où s'opère la juste répartition des intentions et de leur mise en œuvre. Il est, avant tout, un cinéaste réfléchi, et qui se méfie de la séduction. Mais c'est un malin : il séduit quand même, gagnant ainsi sur tous les tableaux.

ARTHUYS Philippe
Né le 22 novembre 1928 à Paris. Etudes secondaires classiques et musicales. Quatre ans au groupe de recherche de musique concrète avec Pierre Schaeffer. Musiques pour le théâtre et pour le cinéma (de nombreux courts métrages, et de : India, Paris nous appartient, Les Carabiniers, Ils ont tué Jaurès, La Cage de verre, Le Vent des Aurès). Responsable de certaines bandes-son (La Ciociara, Le Trou, Les Amants de Teruel). Assistant (Rossellini).
C.M Plusieurs films de cinéma spécialisé. 1963 : La Demoiselle de cœur. 1967 : Cluis, cité du livre vivant.
L.M. 1964 : La Cage de verre (co J.-L. Lévi-Alvares). 1967 : Dieu a choisi Paris (co G. Prouteau, en tournage).
Ce n'est pas par désinvolture que pêche « La Cage de verre », mais peut-être, par excès d'exigence. Tout est estimable, ici, de la production (en coopérative) au propos (antiraciste) en passant par les collaborateurs (Lévi-Alvares). Pourtant, par excès de pudeur sans doute, la thèse étouffe peu à peu les élans du cœur, et un malaise irritant se fait jour dans la conscience du spectateur. Ce dernier voit bien que l'œuvre vise à gêner, et non à combler, mais devait-elle gêner par sa forme, par les coquetteries du texte et de la diction ? L'honnêteté des intentions paralyse la critique, et l'on en veut à Arthuys de dévoiler en nous une mauvaise foi équivoque, qui n'était peut-être pas celle qu'il prétendait dévoiler.

ASTRUC Alexandre
L.M. 1966 : La Longue Marche. 1967 : Les Prisonnières (ex Histoire d'Elles), Parole d'hommes (tous deux en préparation).
Depuis longtemps, le film de guerre lui tenait à cœur. Lorgnant vers l'Amérique (surtout « Aventure en Birmanie »), il aboutit du côté de Dovjenko. « La Longue marche » est un beau poème ténébreux, où le dualisme hautain d'Astruc se résorbe au profit du noir, l'obscurité des destins modulant avec le ciel opaque des Cévennes ou les Citroën de la dernière guerre. On se prend à regretter la présence, dans ce sourd déploiement d'ombres, de l'anecdote, des conflits psychologiques ou moraux, voire de la guerre elle-même, à regretter que le film ne soit la seule histoire d'une marche périlleuse et sans objet. Il s'en fallait de peu qu'il ne s'agît là d'un ballet magnifique, sans personne sans rien, mais à la musique profonde.

AUREL Jean
C.M. 1963 : Liaison des sketches de l'Amour à vingt ans. 1967 : L'Affaire Dreyfus (TV, en préparation).
L.M. 1964 : De l'amour. 1967 : Lamiel (en préparation).
Virtuose du double saut périlleux sur les plateaux des autres, il ne l'a réussi qu'à moitié lors de son dernier essai à son propre compte (« De l'amour »), mais son entrainement lui permit néanmoins de s'en tirer avec les honneurs. Il lui faudra être vigilant au prochain championnat (« Lamiel »), Stendhal et Jacques Laurent encore présents.



BAILAC Geneviève
Née à Alger le 3 septembre 1922. Auteur et metteur en scène de théâtre (« La Famille Hernandez »).
L.M. 1964 : La Famille Hernandez.



BARATIER Jacques
L.M. 1965 : L'Or du Duc. 1966 : Désordre à vingt ans (Saint-Germain-des-Prés).
« L'Or du Duc » n'est pas l'Eldorado souhaité, et la quête éternelle, chez Baratier, d'un doux univers désaccordé de fantaisie poétique, tourne vite à l'aigreur de mièvres courses-poursuites à la Clair-Prévert, où la fantaisie s'enlise et où la poésie s'évapore derrière les lieux communs. Il est permis de le regretter, mais nous ne pouvons décemment faire plus.

BARMA Claude
L.M. 1963 : Les Parisiennes. 1964 : Le Chevalier de Maison-Rouge (TV).

BECKER Jean
L.M. 1965 : Pas de caviar pour tante Olga. Les Saintes Chéries (13 émissions TV) 1966 : Tendre voyou.
Il y avait dans « Pas de caviar pour tante Olga » une certaine part de risque : jouer à fond la carte comique,

c'est-à-dire jusqu'au farfelu, la fébrilité, l'inquiétude, quelques premiers pas dans le délire, au risque de ne pas trop plaire. C'est tout le contraire avec « Tendre voyou » : rien d'autre que le souci de plaire — mais avec le sujet et par les moyens les moins plaisants.

BENAZERAF José
L.M. 1964 : Cover Girls, 24 heures d'un Américain à Paris. 1965 : La Nuit la plus longue (L'Enfer dans la peau). 1966 : L'Enfer sur la plage, Joe Caligula (Du Suif chez les dabs). 1967 : Tourne actuellement un film en Allemagne.
Est resté le même quant aux ambitions et à la thématique. Malheureusement, depuis l'inégalé « Cover Girls », a presque appris — l'habitude aidant — à raconter une histoire. Les lieux sont presque repérables, les rapports entre les personnages à peu près compréhensibles, et ceux-ci presque identifiables. D'où une déperdition nette dans le domaine de l'abstraction, de l'inconnu, du métaphorique. D'autre part, le côté cinéphile se fait encombrant. Il y a, dans l'injustement censuré « Joe Caligula » —, et c'est fâcheux — du « Scarface » et du « Masculin Féminin ». Pour apprécier les films de Bénazeraf, il faut au contraire qu'un cheval puisse y être pris pour un consul, pas seulement pour un cheval.

BERNARD-AUBERT Claude
L.M. 1966 : Le Facteur s'en va-t-en guerre.
A défaut d'être réussis, ses premiers films, ceux surtout prenant la guerre pour objet, témoignaient d'ambition. On se demande ce qui a bien pu le pousser à filmer aussi bien cette histoire de facteur bébête partant en guerre. Sinistre.

BERRI Claude
L.M. 1966 : Le Vieil homme et l'enfant.

BERTHIER Jacques
C.M. 1963-66 : Les yeux dans les yeux (13 émissions série TV).

BESNARD Jacques
Né le 15 juillet 1929 à Petit-Quevilly. Etudes secondaires. Dessinateur industriel. Employé aux P.T.T. Parcourt l'Europe en auto-stop. Régisseur dans un corps de ballet Assistant (Regamey, Marc Allégret, Lefranc, Decoin, Hunebelle).
L.M. 1966 : Le Grand Restaurant. Estouffade à la Caraïbe.

BITSCH Charles L.
L.M. 1967 : Raconte pas ta vie (en préparation).

BLIER Bertrand
L.M. 1967 : Breakdown.
Blier fit de « Hitler connais pas » une expérience unique de Cinéma-Vérité. Avec lui, la part de mensonge-moteur (toujours nécessaire) ne résidait plus dans une fiction de départ mais, à l'arrivée, dans un montage hyper-calculé qui conférait à l'ensemble sa musicalité formelle et thématique — le tout dans un cadre d'une rigueur impitoyable de type bressonnien. Le coup était d'autant plus hardi que le cinéma-vérité était alors dans l'air, et il n'est rien de plus risqué que de reprendre un genre — à peine l'a-t-on admis — pour en faire quelque chose d'autre. On le lui fit bien voir. Aujourd'hui, Blier pénètre dans un autre domaine, lui aussi dans l'air : l'espionnage. Et c'est ici la fiction qui se trouve privilégiée, au travers d'un scénario irréfragable, où s'applique la même rigueur et le même esprit d'enquête. C'est « Breakdown », où l'on voit comment un honnête citoyen attire sur sa maison (conséquence de quelle faute ou quelle erreur commise ?) un implacable petit cyclone qui, après avoir fait quelques dégâts, va s'en aller comme il était venu. Omniprésence des polices parallèles (mais quelles polices et parallèles à quoi ?) : nous voici dans l'un des modes les plus évidents et les plus mystérieux de la vérité du temps et du cinéma.

BONNARDOT Jean-Claude
L.M. 1966 : L'Invention de Morel (TV).
Son cas résume assez bien les reproches que l'on peut adresser au Système. Après un début courageux (« Morambong ») qui eut les ennuis que l'on sait, Bonnardot se tourna, par nécessité plus que par goût, vers le cinéma de série (« Ballade pour un voyou »), pour lequel il n'est manifestement pas fait. Mais il a le goût de la difficulté : il vient d'achever, pour la télévision, « L'Invention de Morel », d'après le très grand chef-d'œuvre de Bioy Casarès, dont il était jusqu'à présent permis de penser qu'il était intournable, ou, que s'il l'était, il l'avait été déjà par la bande si l'on peut dire, et par Resnais (« L'Année dernière... »). Ce n'est donc pas sans inquiétude que...

BOROWCZYK Walerian
Né en 1923 à Kwilcz (Pologne). Etudes de peinture à l'Académie des Beaux Arts de Cracovie. Peinture, Lithographie. Affiches de cinéma. Très courts métrages 1957-65 : Strip-tease, Etendard des Jeunes, Le Magicien, La Tête, La Foule, Les stroboscopes, Magasins du XIX° siècle. L'Ecriture, Les Bibliothèques, Les Ecoles, La Fille Sage, Le Musée, Le Petit Poucet, Générique du film « Les Félins », Générique et Bande annonce du film « La Vie de Château ».
C.M. 1946 : Mois d'Août. 1954 : Photographies vivantes, Atelier de Fernand Léger. 1955 : L'Automne. 1957 : Il était une fois, Le Sentiment récompensé. 1958 : Dom, L'Ecole. 1959 : Les Astronautes. 1962 : Le Concert. 1963 : Holy Smoke, Encyclopédie de Grand'Maman, Renaissance. 1964 : Les Jeux des Anges. 1965 : Le Dictionnaire de Joachim. 1966 : Rosalie.
L.M. 1967 : Théâtre de Monsieur et Madame Kabal ; Goto (en préparation).
Génial touche-à-tout de l'animation polymorphe (images, dessins, peintures, objets, graphismes). Une incursion, même, audacieuse (« Rosalie ») dans la terre inconnue du film à personnages, où il renouvelle le principe du monologue littéraire. Travaille au premier l.m. moderne d'animation.

BOURGUIGNON Serge
L.M. 1965 : The Reward (La Récompense). 1966 : A cœur joie (ex-Prologue).
Après ses mémorables « Dimanches », où une bonne histoire servait de support à un romanesque de patronage, Bourguignon se mit en tête de réaliser des nostalgies d'un autre ordre : « The Reward » concrétisait le rêve ardent de tous les cinéphiles : faire un western en Amérique. Le premier plan du film réalisait un net progrès sur les « Dimanches » : l'accident d'avion (point capital, semble-t-il, de la thématique bourguignonne) y était bien montré. Malheureusement, le film commençait aussitôt après à s'enliser dans les sables de la psychologie de comportement, telle que peuvent la concevoir ceux qui tirent d'aussi mauvaises leçons de Hawks que d'autres tirent de Descartes. Si l'on avait mieux récompensé Bourguignon pour son « Sikkim » (mais on le lui a déjà dit) peut-être n'en serait-il pas venu à se réfugier dans des rêveries aussi démodées et aussi factices.

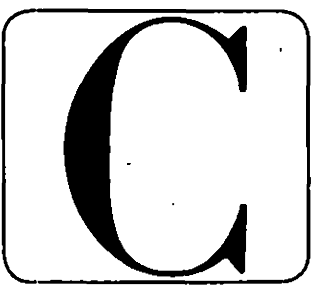
BOURSEILLER Antoine
« Né à l'âge de huit ans dans une salle de cinéma d'un village, en Auvergne, devant Greta - Marguerite - Garbo - Gauthier. De 1942 à 1946, au Maroc, nourri à la blédine américaine, grâce aux films de guerre dans lesquels Humphrey Bogart était toujours un aviateur patriotique. Par un beau matin ensoleillé, dépucelé dans une salle de projection, avenue Hoche à Paris, par Alain Resnais qui revenait d'Hiroshima. A fait croire à Robert Bresson qu'il était étudiant en philosophie, moyennant quoi le metteur en scène d' « Un condamné à mort s'est échappé » l'a ordonné curé de prison et l'a envoyé chez Pierre Jacy, coiffeur Rond-Point des Champs-Elysées, pour lui faire faire une vraie tonsure. A jeté sa soutane aux orties, par un soir de pluie, à l'U.N.E.S.C.O., lors d'une des premières projections d'un certain « A bout de souffle ». A rencontré Cléo de 5 à 7, qui l'a pris pour un militaire en instance d'Algérie. A écrit et tourné un scénario intitulé « Marie Soleil », et un court métrage sur le théâtre de la Huchette. Actuellement, en cure de désintoxication dans une clinique pour arriérés sur l'ordre de la Warner Bros. »
C.M. Théâtre de la Huchette.
L.M. 1964 : Marie Soleil.
Il y avait déjà au théâtre un style Bourseiller. « Marie-Soleil » en fut l'aboutissement. Le film se trouvait être aussi, dans son constat romantique et ses fulgurances réalistes, l'aboutissement d'un ancien rêve du cinéma français, que l'après-guerre tenta mais toujours massacra. Dans la magie de sa parole, le film ressuscitait aussi la primauté d'un verbe libre et souverain,



comme firent Pagnol et Guitry, quoique ses résonances s'apparentassent davantage au Verbe claudélien ou (de « Pour la Suite du monde » au « Festin des morts ») canadien. Résultat : la France ne s'y reconnut pas (dont le génie propre, il faut dire, reste mutilé depuis le XVI° siècle), et Bourseiller n'a plus fait de cinéma, lui qui aurait pu être, ici, quelque chose entre Penn et Kazan. « Marie-Soleil », aurore d'une œuvre qui voulait s'ouvrir à tous les vents de l'esprit de cinéma, de théâtre et de poésie, reste une fleur unique, ignorée du public et méprisée des cuistres.

BROCA Philippe de
L.M. 1965 : Les Tribulations d'un Chinois en Chine. 1966 : Le Roi de cœur, Mimi guillotine (in Le Plus vieux métier du monde).

BURCH Noël
C.M. 1965 : Noviciat.



CAMUS Marcel
L.M. 1965 : Le Chant du monde. 1967 : L'Homme de New York et Nuits secrètes (en préparation).
Ce célèbre cinéaste exotique, après avoir, comme on sait, confondu le Brésil avec Billancourt, a échoué, malgré Giono, à nous faire prendre les Alpes pour la Cordillière des Andes. Mais quelle importance, puisque régionalisme et folklore sont les mêmes partout, et qu'il semble mieux doué pour les pantoufles et le coin du feu que pour les grands poèmes cosmogoniques.
CASTANET Alain
Né le 4 novembre 1944 à Fauguerolles (Lot-et-Garonne). Etudes supérieures de lettres. Conservatoire indépendant du cinéma. Mise en ondes à Radio Sud.
L.M. 1967 : Concerto L. (16 mm couleur).
L comme liberté, évidemment : celle, que l'on devine chèrement payée, de jeter, du fond de sa province, un film à la mer (un vrai film, 16, mais une heure dix, dialogues, commentaire, sons recherchés, musique, couleur) comme, il y a cinq ans encore, quelque premier roman pour Gallimard : (Qu'eût dit nrf ? Impossible publier regrets êtes écrivain envoyez prochain. Les thèmes de ce concerto sont les leit-motive de l'adolescence, la fuite, la peur, la mort, l'évasion rêvée — mais Alain Castanet est cinéaste, c'est-à-dire qu'il tient l'attention en alerte par la seule succession de ses plans, leur battement, leurs tempi, leur tressage : l'aisance avec laquelle s'entrecroisent les divers niveaux du réel, du passé, de l'imaginaire (aisance que pourrait envier le pape R.G.) en dit plus long que de longs discours sur le naturel d'une génération à parler comme sa langue natale la syntaxe laborieusement conquise par ses aînés : le cinéma va être fait par tous.
CAYROL Jean
Né à Bordeaux. Romancier. Ecrivain de cinéma (Le droit de regard, Muriel, Le coup de grâce). Auteur du commentaire de Nuit et Brouillard. Scénariste et dialoguiste (Muriel, Sincerely yours : en préparation).
C.M. 1966 : La Déesse. En collaboration avec Claude Durand : 1960 : On vous parle. 1961 : La Frontière, Madame se meurt. 1962 : De tout pour faire un monde.
L.M. En collaboration avec Claude Durand : 1965 : Le Coup de grâce.
Les hommes malades de leur temporalité, les lacunes de la mémoire, l'effritement et le glissement des choses gagnées par la contagion, puis soudain, comme des corps



étrangers, des souvenirs surgis de l'atroce, l'univers de Cayrol s'organise autour de ces constantes, hautement convaincant dans « Nuit et Brouillard » et « Muriel ». Dans « Le Coup de grâce », tout est là, et peu passe, c'est lui et ce n'est plus lui. L'idée était forte également de faire un film sur la gêne, l'embarras, tant physique que moral, mais ce qui devait être arêtes et barrières devient, par trop de préciosités, carapace amidonnée. Il manquait au regard, pour que le film porte vraiment, d'ajouter à ses droits quelques devoirs.
CHABROL Claude
C.M. 1964 : sketches de liaison de La Chance et l'amour. 1965 : La Muette (in Paris vu par).
L.M. 1964 : Le Tigre aime la chair fraiche. 1965 : Marie Chantal contre le Docteur Kah, Le Tigre se parfume à la dynamite. 1966 : La Ligne de démarcation, Le Scandale. 1967 : Les Paresseuses, et Happening (en préparation).
Prodigieusement doué, peut tout faire, et même, imiter l'inimitable : soit, après Welles et Hitchcock, Girault (« Les Escroqueries »), Borderie (« Le Tigre II »), voire Verneuil (« La Ligne »). Avec lui, la Nouvelle Vague tient son Paul Reboux. De film en film, la distance entre le pastiche et son objet s'amenuise, et l'éblouissement des « Bonnes Femmes » tourne au serrement de cœur. Cela dit, les distributeurs et les exploitants deviennent chaleureux, oubliant les espiègleries féroces de ce godelureau qui attend sans doute patiemment de refaire soudain scandale, au moment où l'on s'y attendra le moins. Mais ses complices de toujours commencent à trouver le temps long.
CHAPOT Jean
Né le 15 novembre 1930 à Rouen. B.A. de Amherst College (Massachussets) en 1950. H.E.C. (1951-54). 1954-57 : Assistant au théâtre de Raymond Rouleau (Les Sorcières de Salem, La Country Girl, etc.). 1957-64 : assistant (Joffé, Menegoz, Papatakis, Ciampi).
C.M. Avant 1962 : courts métrages industriels. 1962 : Chronique d'une époque incertaine. 1964 : La Mort de Shelley (TV), Monsieur Fortuné.
L.M. 1966 : La Voleuse.
A en juger par la seule « Voleuse », l'homme est ambitieux et obstiné, qualités qui peuvent déboucher sur le meilleur ou le pire, mais qui n'ont donné jusqu'ici qu'un très honnête milieu, envers lequel on a été un peu injuste. Il faut donc réserver son jugement et l'attendre à son premier tournant.
CHARPAK André
Né le 4 septembre 1930 à Sarny (Russie). Conservatoire d'Art dramatique de Paris. Metteur en scène de théâtre : Humiliés et offensés, William Conrad, Monsieur Vautrin, Le Repas des fauves.



C.M. 1964 : Mayeux le Bossu. 1964 : Paris Balzac.
L.M. 1966 : La Vie normale. 1967 : Le Crime de David Levinstein (en préparation).
« La Vie normale », ce sont les défauts (jeux esthètes des flashbacks) mais aussi les qualités d'un premier film : naïveté, mais aussi conviction, maladresse mais aussi gravité. Sur un sujet plus que tout autre piégé (la pénible réadaptation à la « vie normale » d'une jeune juive rescapée des camps), Charpak réussit le moins difficile : émouvoir, et le plus : faire croire à son personnage — et filmer Londres. Par ailleurs, encore un premier film en panne de distributeur.
CLAIR Philippe



Né le 14 septembre 1930 à Martimprey (Maroc). Conservatoire d'Art Dramatique de Paris. Metteur en scène de théâtre (La Parodie du Cid, De Bab-el-Oued à l'Elysée).
L.M. 1965 : Déclic et des claques. 1967 : Comme des Dieux, James Bidon 00 moins 5 (en préparation).
Un certain cynisme, mais qui ne masque rien.
COLLIN Fabien
L.M. 1965 : Le Commissaire mène l'enquête (co-r. Jacques Delile). 1966 : Et la femme créa l'amour.
COLPI Henri
L.M. 1965 : Pour une étoile sans nom.
CONDROYER Philippe
Né à Paris le 3 mai 1927. Beaux-Arts. SCA. Décorateur de théâtre. Scénariste de Paris Flash et Villa Mon Rêve (dessins animés).
C.M. 1961 : Diamètres. 1962 : Ballades, Structures. 1963 : Révolution, Une lettre.
L.M. 1964 : Tintin et les oranges bleues.
Tout le monde sait qu'à vouloir adapter Hergé on risque de tomber sur un os. Condroyer, lui, se prenant pour Milou, a cru y trouver moelle à ronger. Résultat : ce sont les spectateurs qui ont fait tintin.
COSTA-GAVRAS
Né en 1933 à Athènes d'un père russe et d'une mère grecque. Vient en France à dix-huit ans. Licence de lettres inachevée. I.D.H.E.C. Assistant (Y. Allégret, Verneuil, Clair, Clément, Jean Becker, Marcel Ophuls, Demy, etc.).
L.M. 1965 : Compartiment Tueurs. 1966 : Un homme de trop.
Un autre encore qui, avec son « Compartiment Tueurs », voulut faire dans le policier américain sauce française. C'est



aussi artificiel que ces côtes dites sauvages et qui grouillent de villas. Quelques degrés au-dessus de Melville.
COWL Darry
Né le 27 août 1925 à Vittel. Comédien.
L.M. 1964 : Jaloux comme un tigre.
Il eût pu être notre jeune premier idéal (Dean ou Clift). Il eût pu être aussi notre grand comique, et ses premières apparitions sur scène ou sur l'écran furent inoubliables. Malheureusement il s'ensuivit une longue période d'utilisation intensive à laquelle rien d'humain n'eût pu résister. Là-dessus, Darry (lui qu'on vit jouer au metteur en scène

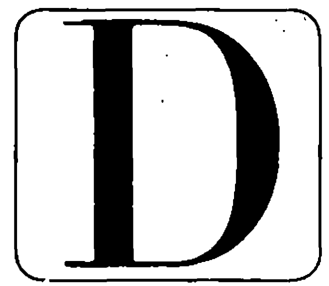
chez Guitry) tenta le passage à la réalisation. Ce fut « Jaloux comme un tigre ». Quelques idées, un certain ton... rien de plus. En resterons-nous là ?



CUNIOT Alain
Né le 25 mai 1929 à Reims. Agent d'assurances, comptable, organisateur scientifique du travail aux Galeries Lafayette (licencié pour activités syndicales), théâtre amateur, collaboration à diverses revues culturelles, numéro de cabaret (duettistes), comédien (cinéma, théâtre et TV).
C.M. 1959-61 : Une vingtaine de films publicitaires. 1961 : La Naturalisée, Sur tous les fronts. 1962 : Champions et Anonymes, L'Eveil. 1963 : Jeanne et Jacques, Escalier sur cour. 1964 : Que feras-tu plus tard ? 1966 : Routes ouvertes, Jeux de mer.
L.M. 1965 : L'Or et le plomb. 1967 : La Double Enquête de l'inspecteur Berteaux (en préparation).



Cinéma-vérité structuré, où les aléas de l'enquête s'équilibraient par la rigidité d'une quasi-fiction, « L'Or et le plomb » se veut à la fois témoignage et fable, récit et constat. La formule est originale, l'entreprise audacieuse, les résultats, de sketch à sketch, fort inégaux, allant du très décevant au très émouvant. Côté émotion, deux éléments de réussite, qui révèlent une réalité soigneusement camouflée par le cinéma français : épisodes de la vieille femme et de la mère de famille nombreuse. Mais pourquoi cette entreprise généreuse est-elle placée sous le patronage du plus mesquin des auteurs français, le sinistre Voltaire ? Louable est la volonté de recul, mais tout laisse croire que ce constat social eût été plus beau si le fantôme du rêveur Jean-Jacques avait mené l'enquête.



DAVY Jean-François
Né à Paris le 3 mai 1945. Licence de lettres en cours. En 1964 : séjour en Ethiopie où il réalise un documentaire et monte quelques films. Assistant (Moullet). Actuellement sous les drapeaux en Haute-Volta.



C.M. 1964 : Documentaire sur l'Ethiopie, Orly est à nous (co-réalisateur), La Table de multiplication (scopitone avec Jacques Baudoin), Le Bus-Palladium (scopitone). 1966 : Ouagadougou.
L.M. 1960 : Vernay et l'affaire Vanderghen (réalisé dans le cadre des activités d'une troupe de scouts). 1966 : L'Attentat.
Mésaventures d'un réparateur de flippers ressassant ennuis financiers, sentimentaux et trouble causé par les attentats de droite. Poussé à l'action par un tribun syndicaliste qu'incarne Luc Moullet, il se propose de faire sauter la Gare Saint-Lazare en branchant le « spécial » d'un appareil à sous à une charge de plastic. Assez morne dans l'ensemble, avec, çà et là, quelques coquetteries, et une séquence finale sombrant dans le pathos absolu. Donc, manqué.

DELANJEAC Pierre
Né à Carry-Le-Rouet (Bouches-du-Rhône) le 31 décembre 1944. Assistant réalisateur (Vadim, Godard, Verneuil, Grangier).
C.M. 1961 : Lundi-Juillet (TV), Un Souffle léger (TV). 1962 : L'Amour, à quoi bon (TV). 1964 . L'Indre et la mer, Collonges la rouge, Coucy-Le-Château.
L.M. 1966-1967 : Pour des fusils perdus.

DELILE Jacques
L.M. 1964 : Le Commissaire mène l'enquête.

DELSOL Paule
L.M. 1962 : Une fille à la dérive.
Auteur de l'unique « Dérive » qui raconte l'errance d'une fille paumée à la recherche de quelque chose d'autre. Le film (émaillé de hardiesses énormes à mi-chemin entre l'inconscience et le génie) dérouta presque tout le monde à l'époque. Mais il reste aujourd'hui celui qui fait oublier ce qu'on a pu tenter d'autre sur le même sujet. Delsol, elle, reste (aux côtés, désormais, de Marguerite Duras) le plus grand auteur féminin de notre cinéma.

DEMY Jacques
L.M. 1966 : Les Demoiselles de Rochefort.
Le pari est gagné : nous aimons voir s'envoler les demoiselles dans les petits matins de Rochefort, après Nantes et Cherbourg. Un (beau) film dans chaque port.

DERAY Jacques
L.M. 1965 · Par un beau matin d'été. 1966 : L'Homme de Marrakech, Avec la peau des autres.
Se donne, tout comme Sautet, beaucoup de mal pour peu de bien et pas mal d'entrées. Appartient à cette catégorie de cinéastes engagés dans une dérisoire quête du Graal : s'efforcer de régénérer le cinéma d'action français en greffant les signes extérieurs du thriller (violence, caractérisation des personnages, etc.) sur des branches mortes du type Ventura. On ne fait que des masques avec la peau des autres.

DEVILLE Michel
C.M. 1966 : Les Petites Demoiselles (TV).
L.M. 1964 : Lucky Joe. 1966 : On a volé la Joconde, Martin Soldat.
Peintre délicat de la féminité, disait-on de lui, sans doute pour chercher des excuses à l'inexistence falote des contextes. De fil en aiguille, la féminité aujourd'hui chantée par Deville repose toute sur les déhanchements équivoques de Robert Hirsch Tirons l'échelle.

DEWEVER Jean
1961-66 : Nombreuses émissions TV.
L.M. 1965 : Lettre morte (TV). 1965-67 : Monde parallèle (TV, 13 heures d'émission : scénariste pour la totalité et réalisateur de 2 émissions). 1967 : Le Temps des cerises (en préparation).

DONIOL-VALCROZE Jacques
L.M. 1964 : Jean-Luc Godard (TV, Pour le plaisir). 1966 : La Bien-aimée (TV).

DOUCHET Jean
Né le 19 janvier 1929 à Arras. Licence de philosophie (1951). S'occupe d'affaires de famille jusqu'en 1958. Critique (La Gazette du Cinéma, Arts, L'Express, Cahiers) et



écrivain de cinéma (Hitchcock, Minnelli, Mizoguchi).
C.M. 1962 : Le Mannequin de Belleville. 1965 : Saint-Germain-des-Prés (in Paris vu par...). 1967 : Alexandre Astruc (TV).
Variation cynique et élégante sur le thème de la honte et de la dérision, déjà présent du côté de Belleville, par un admirateur d'Hitchcock et de Lubitsch, maitres en ce domaine. Les joues restent pâles, mais les rideaux sont cramoisis, tandis que l'équivoque des mensonges et des faux-semblants précipite le dévoilement, plus trompeur encore qu'elles, des apparences.

DRACH Michel
L.M. 1965 : La Bonne occase. 1966 : Safari diamants, Le Train bleu s'arrête treize fois (TV), Les Compagnons de Jéhu (TV).
Autre victime (cf. Bonnardot) du Système et du Commerce, où on le sent plus que gêné : malheureux. Sans doute rêve-t-il d'histoires élégiaques et tendres, désuètes et élégantes : il est contraint de se livrer à la retape des vieux tacots (« La Bonne Occase ») ou au trafic des faux diamants. Un feuilleton télévisé (« Les Compagnons de Jéhu ») lui a récemment permis de se livrer à son goût de l'aventure et du costume, mais son regard est toujours un peu ailleurs, du côté de sa douce Amélie.

DUDRUMET Jean-Charles
L.M. 1965 : Pleins feux sur Stanislas.
Encore un autre qui tenta le coup du film policier bien français. Mais le seul qui, à force de gentillesse et de simplicité, le réussit. Le seul aussi qui, depuis longtemps, sut donner à Marais un rôle digne de ce qu'il avait été. Nul, depuis, n'a même essayé.

DURAND Claude
Né le 9 novembre 1938. Romancier (Le bord de la mer, L'autre vie). Ecrivain de cinéma (co-auteur avec Jean Cayrol de Le droit de regard)
C.M. En collaboration avec Jean Cayrol (voir ce nom).
L.M. En collaboration avec Jean Cayrol, 1965 : Le Coup de grâce.
Voir Cayrol Jean.

DURAS Marguerite
Née en 1914 en Indochine où elle passe son enfance et son adolescence. Vient à Paris à dix-huit ans. Etudes de mathématiques. Sciences politiques et droit. Vient de nous écrire :

« Je ne suis pas cinéaste. Je suis un écrivain qui fait quelquefois du cinéma. » A savoir : scénariste ou (et) dialoguiste (Barrage contre le Pacifique, Hiroshima mon amour, Moderato Cantabile, Une aussi longue absence, Nuit noire à Calcutta, Les Rideaux blancs, La Voleuse, 10 h 30 du soir en été).
L.M. 1966 : La Musica (co Paul Seban).
Portée par Resnais, fit une entrée fracassante dans le cinéma français avec le scénario et les dialogues de « Hiroshi-



ma mon amour ». Ne trouva jamais plus par la suite un réalisateur capable de comprendre et de rendre son univers. Se résolut, enfin, à y mettre elle-même la main. Aidée en cela par Paul Séban, en qui elle trouva le complice idéal, elle réalisa « La Musica ». Le résultat donne tort à tous ceux qui la rendaient responsable des échecs précédents et dépasse les espérances de ceux qui s'obstinaient à miser sur elle. Mais le moindre commentaire sur ce film ferait éclater cette notule. Bornons-nous à signaler que le film est actuellement en panne de distribution et ne semble pas devoir être projeté de sitôt.



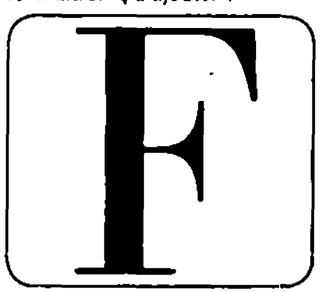
ENRICO Robert
L.M. 1964 : La Redevance du fantôme (TV). 1965 : Les Grandes Gueules. 1966 : Les Aventuriers.
De tous les cinéastes français, il est sans doute le plus fait pour le système américain, vers lequel il lorgne d'ailleurs par le biais de transpositions bien de chez nous (« Les Grandes Gueules »). Il a aussi le goût de la littérature fantastique, (Bierce, mais aussi James), qu'il désincarne jusqu'au concept à force de bonnes manières et de maintien sophistiqué (« La Redevance du fantôme »). A Hollywood, il serait déjà passé en série A ; ici, son chef-d'œuvre reste « Thaumatopea » : c'est l'un de nos meilleurs cinéastes de commande, qu'il le veuille ou non.

ETAIX Pierre
L.M. 1964 : Yoyo. 1965 : Tant qu'on a la santé.
C'est décidément dans « Yoyo » qu'est le meilleur Etaix. Le pire dans « Tant qu'on a la santé », pénible tracassin, étiquetage grossier des tics et travers du français moyen, et pire que toute la vulgarité du ton, dont on croyait le poète-rêveur-aristo de « Yoyo » à jamais incapable. Tous les coups sont permis — et surtout les plus bas — pour déclencher un rire qui n'a rien de libérateur : la satire reste au niveau de ses têtes de turc. Allégeons son passif de ceci : a été visiblement victime du manque de moyens et de la précipitation du tournage.

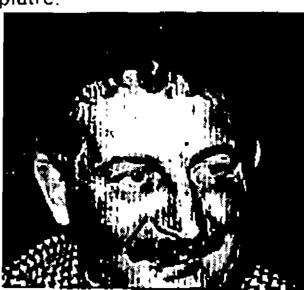
EUSTACHE Jean
Né le 30 novembre 1938 à Bordeaux. Assistant (Vecchiali). Monteur. Acteur.
C.M. 1964 : Les Mauvaises Fréquentations.
L.M. 1966 : Le Père Noël a les yeux bleus.



Il est l'auteur du plus beau court-long métrage français depuis « La Partie de campagne » et « Zéro de conduite », et la révélation française de l'année. Le jeune cinéma est volontiers stendhalien ou balzacien, Eustache, lui, est flaubertien, c'est dire plus moderne, même si par pudeur, ou tout simplement par tendresse, il préfère dédier son éducation sentimentale au fou chantant de Narbonne ou à David Goodis plutôt qu'à l'auteur de « Bouvard et Pécuchet ». Ce que les autres cinéastes de l'adolescence (Forman par exemple) élident ou camouflent derrière des chatoiements formels (le spectacle), Eustache l'affirme sans hypocrisie comme un moteur essentiel de son œuvre : le désœuvrement, la pauvreté, la sexualité, l'aliénation et leurs jeux réciproques, les voici pour une fois réfléchis dans leurs rapports réels et nécessaires, débarrassés de tout carcan rhétorique. Témoignage et poème, le cinéma autobiographique cesse d'être simple confession pour devenir écriture. Bresson lui-même ne s'y est point trompé : ce « petit est sur la bonne voie », a dit le maître. Qu'ajouter ?



FABBRI Jacques
Né à Paris le 4 juillet 1925. Comédien, dans la troupe de Georges Vitaly. Crée sa propre troupe. Metteur en scène de théâtre.
L.M. 1964 : Les Pieds dans le plâtre.



FARALDO Claude
L.M. 1965 : La Jeune Morte.
Sur le cas Faraldo le mystère plane, entier, et ce n'est pas « La Jeune Morte », drame alambiqué de l'arriération paysanne, qui donne envie de l'élucider. Dans une campagne perdue comme il n'en existe plus qu'au cinéma selon Moullet, un père bourru grogne tout en mangeant sa soupe de bonne heure au coin d'une table, avant d'aller dresser de sauvages mâtins. Il s'éprend furieusement de sa poétique bru, nimbée de lumière, la viole en hoquetant, et avilit ses fils efféminés L'un d'eux n'en finit pas de revenir, en des plans interminables, d'un hiératisme tout agreste, et il fera bouffer son père par ses chiens. Les personnages, tout au long de cette variation freudienne, s'affrontent silencieusement, se disposant avec un souci évident de la composition plastique aux aplombs d'ombre et de soleil, et pour finir se tournent le dos dignement. Le tout tourné sans doute au Portugal (musique : Beethoven, mais pas « La Pastorale »).

FOURASTIE Philippe
Né le 14 janvier 1940 à Cabourg. Etudes au lycée Condorcet. Assistant et régisseur de courts métrages à Intermondia Films. 1958-59 : assistant (Delannoy, Grangier, Bruckberger). 1959-61 : guerre d'Algérie au Service Cinématographique des Armées. 1962-66 : assistant (Bonnardot, Godard, Toublanc-Michel, Schoendoerffer, Chabrol, Rivette).
L.M. 1966 : Un Choix d'assassins.

FRANJU Georges
C.M. 1966 : Les Rideaux blancs (TV Allemagne), Marcel Allain (TV).
L.M. 1965 : Thomas l'imposteur.
Passé déterreur de cadavres et maître ès-reviviscence depuis « Les Yeux sans visage ». Avec « Judex », le mythe était pris au piège, et l'histoire dans « Thomas l'imposteur ». Un oiseleur démoniaque pratiquant la trahison — Cocteau le voulait —, comme un des beaux-arts. Dans « Les Rideaux blancs », il fait siens les thèmes de Duras : l'amnésie, la vieillesse, l'enfance. Lors de la Libération, une vieille retrouve la mémoire, mais c'est celle de sa folie, en même temps qu'elle rapprend, avec un enfant, le langage. Le même ciel bas écrase les mêmes toits de chaume, tandis que le bruit des derniers conflits participe, en arrière-plan, à cette poésie sourde et démesurée.

FRIEDMAN Serge
C.M. 1960 : Les Cadets de Saumur. 1963 : L'Inde du Sud, Hong-Kong ; Knout Out (TV, Inspecteur Leclerc). 1964 : Rythme indien, Le Piège, Une balle de trop (TV, « Le Train bleu s'arrête treize fois »). 1965 : L'Aventure (TV, « La France dans vingt ans »). 1966 : émissions de la série TV « La Vocation d'un homme ».
L.M. 1967 : Les Artisans de l'Impossible, Le Phœnix, Nehru (série « Les Descendants ») pour la TV.



GAINVILLE René
Né le 2 décembre 1931 à Budapest (Hongrie). Elève de Bela Balazs. Assistant. En France depuis treize ans.
C.M. Die neue Israel, The Kenya Strory, Que ce soit en Europe, que ce soit en Asie..., Le Père (TV américaine), Tambi, Marino, Evocations des Antilles, Sourire de Hollande,

Symphonie des deux Mondes, Vendanges d'Alsace, Pages d'Histoire, La Moindre des choses, Libérez-vous du mal, Sourire de Belgique, Le Cœur de l'Occident, Coquelicot, le petit tambour.
L.M. 1964 : L'Homme de Mykonos. 1966 : La Mort en liberté. 1967 : Cygne sauvage (en préparation).

GAISSEAU Pierre-Dominique
C.M. 1963 : New York sur mer.

GERARD Charles
L.M. 1966 : L'Homme qui trahit la Maffia.

GESSNER Nicolas
Né le 17 août 1931 à Budapest (Hongrie). Doctorat es Lettres à Zurich A Los Angeles, stage à l'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences et aux Story Departments de Warner Brothers. Assistant de théâtre à Zurich (Lindtberg, Barrault) Metteur en scène de théâtre et d'opéra à Lucerne et Zurich. Adaptateur d'opéras. Scénariste de ballet.
C.M. 1958-62 : Courts métrages en Suisse (Défense civile, Service des films de l'Armée, Office du tourisme). 1963 : Napoléon et Eugénie (quatre documentaires TV).
L.M. 1965 : Un milliard dans un billard. 1966 : La Blonde de Pékin.
Auteur d'une comédie genevoise, aux couleurs et aux intentions pasteurisées, où il ne fait montre que de métier. Mais toute l'ambition de Gessner se borne-t-elle à prendre une place vacante dans le commerce de bon goût, un peu dans la lignée Deville ?

GILLES Guy
C.M. 1965 : Chanson de gestes. 1966 : Un dimanche à Aurillac, Ciné bijou, Le popâge (co Patrick Thévenon), Un jeune peintre de 87 ans, Erik Borja, A propos du cinéma (co Henry Chapier et Jean-Pierre Desfosse).
L.M. 1966 : Au pan coupé. Ce n'est pas sur ses courts métrages (œuvres de commande inégales) mais sur son premier long, « L'Amour à la mer », qu'il faut le juger. Gilles a eu le tort de venir trop tôt : « L'Amour à la mer », commencé sans argent, en dehors des règles C.N.C., tourné au jour le jour pendant deux ans, mosaïque de styles, de sujets, d'effets, a été victime (le film n'est toujours pas sorti) de cette audace (ou inconscience) qui a présidé à sa production, et qui est maintenant monnaie courante. Sur des personnages et des thèmes voisins de ceux de Demy (marins, petites gens, belles histoires d'amour de la presse du cœur), le film est irritant autant qu'émouvant, et ne laisse jamais indifférent. A noter encore : le goût des titres tarabiscotés (« Au pan coupé »), témoignant d'une préciosité à la limite du maniérisme.

GIOVANNI José
Né en Corse en 1923. Romancier (Le Trou, Le Deuxième Souffle, Classe tous risques, L'Excommunié, Histoire de fou...), scénariste et dialoguiste (Jacques Becker, Sautet, Jean Becker, Deray, Enrico, Melville).
L.M. 1966 : La Loi du survivant (d'après son roman Les Aventuriers)

GIRAULT Jean
L.M. 1964 : Le Gendarme de Saint-Tropez, Les Gorilles. 1965 : Le Gendarme à New York. 1966 : M. Le Président Directeur Général (ex-Appelez-moi maitre). 1967 : Le Gendarme se marie (en préparation).
Notre fonctionnaire numéro 1 du rire, un peu assombri il est vrai par les lauriers d'Oury, mais quoi, dans ce métier, on ne rigole pas tous les jours.

GIVRAY Claude de
L.M. 1964 : L'Amour à la chaine. 1965 : Le Système de Law (TV), Sacha Guitry (TV). A réussi à fondre en un tout parfaitement homogène analyse spectrale de la prostitution, débridé formel et outrance des acteurs (extraordinaire Jean Yanne). Percutant comme une injure (on le coupe), le film est clos comme une définition, sauf que le plan final sur la novice (miroir du premier, le même et presque la même), le nie comme tel, et le relance. Sur le même sujet que Mizoguchi, est le seul qui soit dans la lignée du maitre.

GOBBI Sergio
L.M. 1966 : Pas de panique. 1967 : Une certaine Manon (en préparation).

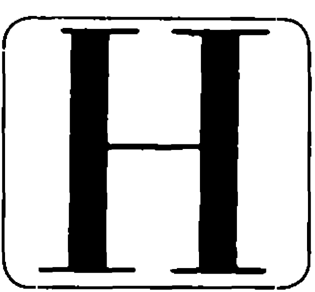
GODARD Jean-Luc
C.M. 1966 : L'amour en l'an 2000 (in Le plus vieux métier du monde).
L.M. 1964 : Une femme mariée, Alphaville. 1965 : Pierrot le fou 1966 : Masculin féminin, Made in U.S.A., Deux ou trois choses que je sais d'elle. 1967 : La Chinoise (en préparation).
En progrès.

GRANIER-DEFERRE Pierre
L.M. 1965 : La Métamorphose des cloportes, Paris au mois d'août. 1967 : Le Grand Dadais (en tournage).

GRIMBLAT Pierre
L.M. 1965 : Cent briques et des tuiles. 1967 : L'amour et l'amour, Dors tranquille Catherine (en préparation).
Les fruits n'ont pas tenu les promesses des fleurs. Ce qu'il pouvait y avoir de délicatement maniéré et pervers dans « Les Amoureux du France » s'est fait ampoulé et poussif dans « Cent briques et des tuiles », ce qui prouve que la technique ne sert à rien, surtout quand on ne s'en sert pas . car c'est la paresse qu'il faut fustiger chez Grimblat.

GROSDARD Jean-Loup
« Le nom Grosdard est un pseudonyme qui n'a d'autre but que d'agacer. Il est parfaitement grossier, stupide, et de mauvais goût. Les films signés de ce nom ont été exécutés à cette image et personnellement, je ne trouve pas ça drôle du tout ; bien qu'ils soient l'aboutissement d'une carrière de négrification et leur couronnement
« Depuis 1936, date à laquelle je suis né, depuis sept ans que j'ai quitté l'IDHEC, n'ayant ni fortune personnelle, ni relations, ni talent, je n'ai pu faire mieux. Voici :
C.M. 1966 : Pas de chrysanthèmes pour la Gluglu.
L.M. 1966 : Massacre pour une orgie. Salut les copines

GROSPIERRE Louis
L.M. 1966 : Deux tueurs.

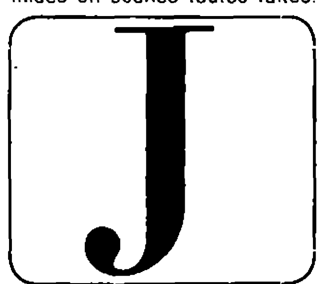


HANOUN Marcel
L.M. 1966 : L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung.
Il est l'un des rares artisans et auteurs complets du cinéma français. Hanoun est aussi bien photographe, monteur, « possédé » du démon. Ici, le passage de la vie au cinéma n'existe plus, et « Octobre à Madrid » est le bouleversant témoignage d'un auteur que rien, pas même le manque d'argent, ne saurait contraindre au silence. Mieux, le cinéma se venge de la vie : on vient couper son téléphone, et Hanoun fait un plan du téléphone interdit ; la pluie l'empêche de sortir et Hanoun fait un plan (magnifique) de cette pluie qui l'empêche de sortir ; il ne peut filmer l'histoire qu'il avait prévu ? eh bien il fera un film entier sur l'impossibilité de faire ce film, et le nouveau film sera sans doute plus beau que l'autre. On peut filmer comme on peint, comme on écrit, en tournant toute contrainte au profit de la liberté créatrice. Ce que d'autres affirment sans trop y croire, Hanoun le prouve. Il peut, sans doute, se tromper, et gravement (mais il ne faut pas le lui dire, on se brouillerait avec lui) : ses erreurs mêmes sont des enseignements.

HAUDUROY Jean-François
C.M. 1966 : Carla 66.
L.M. 1966 : 39-67 (TV suisse, montage d'actualités).
Allégrement menées, dix minutes de « flashes » sur une journée de Carla Marlier, avec les moments de bonheur et les temps morts inhérents aux projets du genre. Très desservi par un commentaire satisfait de Nourissier, épuisant sans humour la métaphore militaire sur le thème : « La femme 66 est un petit soldat, le dragueur un voltigeur ennemi », etc. Tout le manuel interarmes y passe, sauf — elle serait pourtant mieux venue — la phrase de Vauban sur les forteresses imprenables et les mauvais généraux.

HERMAN Jean
C.M. 1963 : Sur un air de violon (Film pilote pour une série TV puis cinq films pour cette série). 1964 : Pif le chien. 1965 : Envoyés spéciaux (quatre films de cette série TV).
L.M. 1964 : Le Coup de grâce (conseiller technique). 1965 : La France dans vingt ans (TV), Les Bourbons d'Espagne (TV, série Les Descendants), Le Dimanche de la vie. 1967 : Adieu l'ami (en préparation).
Le bouillant Herman s'est assagi tout d'un coup avec « Le Dimanche de la vie », évanescente transcription d'un magnifique roman. Au crédit d'Herman : une minutieuse reconstitution (mais à contresens : l'époque était plus imaginée que passée), un soin maniaque du décor et du cadre (mais qui tient trop souvent lieu d'invention formelle), le choix des acteurs. Mais toujours cette illusion tenace et tragique que l'on peut rattraper la vérité des êtres par les effets de caméra ou de montage, et leur mystère par la déformation de ses signes.

HOSSEIN Robert
L.M. 1965 : Le Vampire de Düsseldorf. 1967 : Tonnerre sur Saint-Petersbourg (ex-J'ai tué Raspoutine, en tournage).
A trouvé sa voie : vampires, petites filles, monstres sanguinaires, brumes et déliquescences, ors vieillis : autant de mises en scènes toutes faites.



JABELY Jean
C.M. 1966 : Un autre monde, Images pour Bach, Oscar photographe.

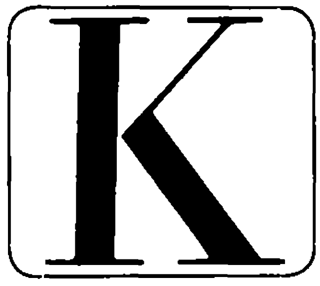
JACQUES Henry
L.M. 1966 : Sexy Gang.

JESSUA Alain
L.M. 1966 : Jeu de massacre.

JOLIVET Pierre Alain
Né le 15 mai 1935 à Paris. Metteur en scène de théâtre : Don Juan (Récamier), Nos Femmes (Daniel Sorano et Alliance Française).
L.M. 1966 : Bérénice. 1967 : Je t'aime (en préparation).



Le principe vaut ce qu'il vaut : transposer aujourd'hui la pièce de Racine. Finalement, faire réciter le texte dans des décors modernes par des acteurs en complet-veston. Quitte à se permettre une audace, il fallait la pousser jusqu'au bout, bousculer le texte dans sa structure et non pas seulement dans sa respectabilité, le redistribuer complètement en fonction des décors, situations et déplacements nouveaux. Ici, il s'effiloche et se dilue dans de grandes enfilades de couloirs et des esplanades aérées impropres à lui fournir la caisse de résonance indispensable. Bazin l'avait expliqué, à la transmutation de la parole théâtrale en verbe cinématographique. On sent Jolivet paralysé par son ébauche de témérité, n'osant aller plus loin dans la profanation, et les acteurs compassés. L'auteur enfin, peur de se voir accusé d'avoir « filmé » du théâtre, ajoute les trépidations (effets de montage, de photo) par lesquelles le cinéma, comme le mouvement brownien, manifeste son agitation vaine, non sa chaleur.



KAST Pierre
C.M. 1964 : La Brûlure de Mille Soleils. 1966 : Croquis brésiliens (TV, en montage).
L.M. 1964 : Le Grain de sable (ex-Le Triangle circulaire). 1965 : La Naissance de l'Empire romain (TV).
Son goût des combinaisons mathématiques le conduit aux pièges de la logique (« Le Grain de sable », qui précisément bloque le mécanisme imaginé) aussi bien qu'aux dédales de l'illogisme : « La Brûlure de mille soleils », bel âge du futur, crée une nouvelle catégorie du suspense, où le désir amoureux est mis en échec par les propres masques qu'il se donne. Pris aujourd'hui de passion pour le Brésil, Pierre Kast y a réalisé une suite de « Carnets », à coup sûr logiquement paradoxaux sur un pays qui ne l'est pas peu.

KEIGEL Leonard
L.M. 1965 : La Dame de pique.
Sincère amoureux du cinéma, et un des rares cinéastes français qui rêve encore de spectacles superbement fabriqués. Tenté par une certaine noirceur romantique, a su heureusement (régressant dans le temps) progresser un peu dans l'inspiration en passant de Julien Green à Pouchkine (mais toujours avec Green).

KLEIN William
Né en 1928 à New York. Habite Paris depuis 1948. Peintre (a travaillé avec Fernand



Léger et exposé partout en Europe). Photographe (albums : New York, Rome, Moscou, Tokyo. Collaboration à Vogue). Collaboration à Zazie dans le métro pour le « style photographique ».
C.M. 1958 : Broadway by Light. 1959 : Comment tuer une Cadillac. 1960-61 : Le Grand Magasin (TV, Les Femmes aussi), Le Business et la mode, Tremblement de ciel, Départ en vacances, La Circulation (TV, Cinq colonnes à la Une). 1962 : Le Français et la politique (TV, censuré). Cesse de travailler pour l'O.R.T.F. 1964 : Cassius le Grand, La Grande Hernie. 1965 : Le Grand Homme.
L.M. 1964-65 : Cassius le Grand (formé des trois derniers courts métrages sur Cassius Clay). 1966 : Qui êtes-vous Polly Maggoo ?
Du photographe, le cinéaste a gardé l'œil vif, mais aussi le goût de l'esbrouffe. Des milieux de la mode, il a retenu l'élégance, mais aussi la fascination du superficiel. De la rive gauche, il a conservé le maintien désinvolte, mais aussi quelque pédanterie démonstrative. De l'Amérique, il se souvient de l'efficacité, et aussi du cartoon, mais avec un souci excessif de plaire. La critique de « Polly Maggoo » peut se réduire à deux colonnes, une positive, une négative, également remplies, et se répondant terme à terme. Du côté positif, seul envisagé ici comme il se doit, retenons surtout un juste choix et une direction intelligente de certains comédiens (Dorothy McGowan, Noiret, Rochefort) une pertinente satire de la télévision, une aptitude très réelle au dialogue qui porte, et surtout une scène vraiment remarquable où se trouve peut-être, pour Klein, la voie à suivre : le repas de famille où les gros plans des convives sont redistribués autour d'eux par d'indiscrets écrans de télévision. Là, sinon ailleurs, le propos a trouvé sa forme exacte.

KORALNIK Pierre
Né le 25 décembre 1938 à Paris. Suisse néanmoins. I.D.H.E.C. Assistant (Enrico). Reportages internationaux pour la TV (5 colonnes à la Une, 9 millions, Journal de l'Europe...).
C.M. 1963 : A Stranger in the village (co James Baldwin, TV suisse). 1965-66 : Ni figue ni raisin (TV, programmes de variétés), Francis Bacon (documentaire sur le peintre, TV suisse).
L.M. 1966 : Anna (TV).
Embarqué avec quelques personnes agréables (dont Anna et Marianne Faithfull qu'un autre Suisse nous a montrées plus à leur avantage) sur la galère nommée « Anna », est parvenu à force d'application et de labeur à rater ce que Lelouch a réussi le plus naturellement du monde. Qu'en conclure, sinon que moins naïf sans doute et plus conscient que lui, Koralnik reste loin de son maître pour ce qui est de l'efficacité, loin de Klein dans l'art de la photo de mode et plus loin encore de Raoul Sangla quand il s'agit de filmer simplement une chanson pour la TV.



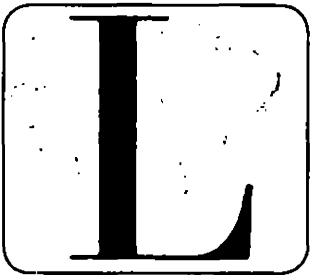
KORBER Serge
Né le 1[er] février 1936. Cabaret. Metteur en scène de variétés. Assistant (Mitry, Vidal, Baratier, De Givray, etc.). Réalise quelques bandes-annonces. Acteur (Cléo de cinq à sept, *Tire au flanc*).
C.M. 1962 : Delphica, La Dame à la longue vue. 1963 : Une chaumière et un cœur, L'Epouse *infernale*, Eve *sans* trêve, La Rentrée. 1964 : Altitude 8625, Un jour à Paris.



1965 : La Demoiselle de St-Florentin, Studio 102.
L.M. 1965 : Le Dix-septième ciel. 1966 : Un idiot à Paris.
Après quelques courts métrages prétentieux et nuls, rien ne semblait destiner Korber au rôle ingrat d'amuseur public. Ses rêveries d'un laveur de carreaux, morne élucubration poético-drôlatique où Trintignant trouve l'occasion de faire du vélo sur les grèves de Perros-Guirec, ne doivent d'être égayées un instant qu'à l'apparition de Jean Lefebvre et ne sont poétiques qu'autant qu'on y voit Marie Dubois. Pour le reste : clichés et remplissage : la matière à peine d'un court métrage ballotée dans un long. Le plus grave : une belle liberté gâchée, que sans doute Korber ne retrouvera pas dans « Un idiot à Paris.

KYROU Adonis
Né en 1923 à Athènes (Grèce). Etudes de droit à Athènes. Résistance en Grèce. Vient à Paris en 1946. Etudes de lettres à la Sorbonne. Critique (L'Age du cinéma, Les Lettres nouvelles, Positif) et écrivain de cinéma (Le Surréalisme au cinéma ; Amour-Erotisme et cinéma ; Manuel du parfait petit spectateur ; Luis Buñuel ; L'Age d'or de la carte postale ; Le Cinéma, le Tographe et le reste : en préparation). Assistant.
C.M. 1957 : La déroute. 1958 : Le Palais idéal, Porte Océane. 1959 : Le Havre, Parfois le dimanche (co Raoul Sangla). 1960 : La Chevelure. 1961 : Le Temps des assassins (co Jean Vigne). 1962 : La Paix et la vie, Combat de coqs. 1963 : Les Immortelles. 1964 : Un honnête homme. 1966 : Allô-Police (cinq épisodes pour Télé-France-Film).
L.M. 1965 : Bloko.
Comme Straub, comme Vilardebo, il a dû s'expatrier pour réaliser ses rêves, même si pour lui le fait de s'expatrier consistait à retourner dans son propre pays. Ce faisant il a *réalisé*, sur les traces du meilleur Wajda, l'un des films les plus forts non seulement sur la résistance grecque, mais aussi sur l'idée de résistance tout court, réalisant le juste dosage d'amour, d'érotisme, de cinéma et de révolution que sa fougue naturelle n'avait jusqu'alors que laissé espérer. Dans « Blo-

ko », les défauts sont gommés, les intentions abouties : la sécheresse de l'exposé et la sincérité du narrateur tracent de ce dernier un portrait plus convaincant que bien des réquisitoires brouillons.



LAMBERT Paul
L.M. 1965 : Fascinante (ou Fraternelle) Amazonie.
La suite d'images qu'il a rapportée d'Amazonie a le mérite d'éclairer de la plus vive lumière la première ligne de « Tristes Tropiques » : « Je hais les voyages et les explorateurs ». C'est le seul.

LAMORISSE Albert
L.M. 1965 : Fifi la plume
Confond esprit d'enfance et débilité mentale.

LARY Pierre
Né le 25 février 1928 à Chatou. Etudes de médecine interrompues à vingt-trois ans. Assistant monteur. Assistant (Gaspard-Huit, Gance, Gatti, Bourdon, Buñuel, Drach).
C.M. Plusieurs courts métrages industriels avant 1964.
L.M. 1965 : Les Pieds dans le plâtre (coréalisation avec Jacques Fabbri). 1967 : Les Secrets de la mer Rouge (série TV d'après l'œuvre de Monfreid).

LAUTNER Georges
L.M. 1965 : Les Bons vivants, Galia. 1966 : Ne nous fâchons pas, La Grande Sauterelle. 1967 : Je reviens (en tournage).
A effectué le virage au sérieux, depuis longtemps prévisible, mais très mal. S'attachant Vahé Katcha comme scénariste, il se met à asséner, sans le moindre doute, des « Idées » sur la femme moderne, les plus éculées. Goût des grandeurs formelles, par ailleurs : le scope, la couleur, l'exotisme, le tourisme. Il y avait encore quelque nervosité dans « Galia », déjà beaucoup d'ennui dans « Ne nous fâchons pas ». Un degré plus bas avec « La Grande sauterelle ». Que Lautner laisse complètement tomber en cours de route son histoire de braquage pour s'intéresser aux roucoulades de Darc et Krüger dans les ruines de Baâlbek, la désinvolture et la sincérité seraient plutôt sympathiques. Mais, sans que le scope y tonne, c'est filmé comme le pire des.

LEDUC Jean
L.M. 1966 : Via Macao. 1967 : Capitaine Singrid (en préparation).

LEENHARDT Roger
C.M. 1965 : Corot, Naissance de la photo. 1966 : Le cœur de la France. 1967 : Le Beatnick et le minet.
Autant « Une fille dans la montagne » est le film de la maturité (celle d'une forme admirable, d'un sujet grave et simple), et reste par là le grand film français méconnu, autant les récentes œuvrettes de Leenhardt ne peuvent manquer d'évoquer quelques « remembrances de vieillard idiot ». Les apparences sont contre « Le Beatnick et le minet », qui a tout l'air d'une sotte fable sociologique sur la permanence des excès en mode. Thème inepte, traitement simpliste : pourtant, le film finit par toucher : c'est que Leenhardt s'y confesse un peu. Son goût du passé, sa manie des références historiques, la description amoureuse qu'il fait de sa rue, du bistrot voisin, sa façon même de feuilleter de vieilles gravures en soliloquant sur le thème de l'éternel retour prennent vite le pas sur l'exposé moralisateur qui leur sert de prétexte. Derrière le bel esprit qui se pique de mettre la jeunesse en face d'elle-même, c'est l'homme Leenhardt et son conservatisme distingué qui s'entretient avec lui-même et avec Arthur (le sociologue de service) de choses plaisantes ou futiles. « Le Cœur de la France » est également beaucoup plus confession que documentaire : semblant décrire la province berrichonne, sa terre, ses gens simples, et les altérations que leur impose l'âge moderne, le cinéaste, en fait, se raconte et dresse un tardif et émouvant inventaire des richesses, idées, héritages où il se reconnaît. Roger Leenhardt, qui s'est toujours voulu retranché de ses films, qui s'est toujours défié du cinéma et n'a jamais avoué croire en la mise en scène, méritait bien de devenir le sujet de son œuvre.

LELOUCH Claude
C.M. 1965 : Pour un maillot jaune.
L.M. 1964 : Une fille et des fusils. 1965 : Les Grands Moments. 1966 : Un homme et une femme. 1967 : Vivre pour vivre (en tournage), Le Soleil se lève à l'Ouest (en préparation).
La honte de la profession, c'est lui. Le n'importe quoi savamment calculé, la vulgarité des sentiments et l'ignominie de la ritournelle qui les exprime, le barbouillage désuet des coloris et les tics les plus éculés de la fausse Nouvelle Vague, le vroum vroum vénal des automobiles Ford bien en évidence marié au déjà fameux chabada bada, tout cela donne aux pires James Bond, sur le plan noblesse des intentions, des résonances quasi mallarméennes. Tout cela relève de la sociologie, et témoigne. En tout cas, Lelouch a bien réussi son coup : faire à lui tout seul reculer le cinéma de dix ans, tâche à laquelle se sont vainement épuisées trois générations de cinéastes plus débiles encore, mais aussi plus maladroits.

LEROI Francis
Né le 5 septembre 1946 à Paris. Fuit sa famille le 5 septembre 1961. Licence de philosophie Assistant (Chabrol, Bromberger). Monte avec Chabrol, De Givray, Bitsch et Maistre un cours d'acteur (« Studio du Diable à quatre »). Monte au théâtre « Les Minets chéris » (mai 66 au café-théâtre « Le Royal »). Tient une rubrique théâtrale (Combat)
C.M. 1961 A quoi bon 1964 : Jean-Luc Godard ; Le Bienheureux.
L.M. 1958 : Le Grand Meaulnes (8 mm sonore). 1966 : Pop Game ou le Jeu de la vie. 1967 : Keep cool (en tournage), La Fille au petit chien, Invitation à la peur (en préparation).
Paris, 1966. Une petite fille et deux garçons (la soixantaine à eux trois). Un jeu sans règle made in U.S.A. Après



Godard, un cinéaste qui ne craint pas d'assumer jusque dans ses modalités les plus dérisoires (le jerk, les mini-jupes, les porte-clés et l'avortement), le monde comme il va ici et maintenant. Entreprise dangereuse, dont — lucidité ou grâce ? — Francis Leroi semble avoir évité presque tous les pièges, complaisances aussi bien que timidités. Appliquée aux personnages, aux situations, aux dialogues surtout, (les syntagmes figés tels que « fais pas l'con », « tu fais chier, merde », employés pour ce qu'ils sont dans l'état actuel du langage parlé, c'est-à-dire, non pas des « grossièretés », mais à peu près des signes de ponctuation), une justesse de ton sans défaillance. Un film qui, malheureusement, aura sans doute à subir les malentendus d'estimation habituels, car, une fois de plus, tous les cagots de la peur et de l'audace passeront une liberté nouvelle de filmer au crible imbécile du c'est trop ou pas assez. A la suite d'Eustache et de Moullet, mais dans un tout autre style, prouve donc qu'un premier film peut être à la fois fauché et réussi, efficace et courageux, original et vrai. Pour tout cela : exemplaire, c'est-à-dire tels que devraient être et ne sont que rarement les premiers films en France.

LETELLIER Jacques
L.M. 1966 : La Mer promise.

LEVI-ALVARES Jean-Louis
Né à Paris le 16 octobre 1913. Etudes secondaires. Travaille dans l'édition musicale (« La Boite à musique » fondée par son père Jacques) de 1936 à 39. Lors du tournage de « La Marseillaise » il rencontre Jean Renoir et Jacques Becker. Rencontre également Georges Franju et Henri Langlois dans les ciné-clubs qu'il fréquente assidument. Passionné de jazz, il fonde avec son frère, Hugues Panassié et Charles Delaunay le « Hot Club de France ». 1939-45 : drôle de guerre au-delà de la ligne Maginot puis captivité. 1946 : stage de montage à Joinville. Assistant réalisateur. Assistant monteur puis chef monteur.
C.M. Le Temps redonne (co Henri Fabiani pour la sécurité sociale).
L.M. 1962 : Techniques Anatomo-pathologiques (pour la Faculté de médecine de Strasbourg). 1963 : Piste 4 (pour l'Aéroport de Paris). 1965 : La Cage de verre (co Philippe Arthuys). 1967 : Son et lumière de Vezelay (partie cinématographique du spectacle).
Voir Arthuys.

LEVY Jacques
Né le 12 avril 1938 à Marseille. Etudes à Marseille et Aix. Entre en 1961 à l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud où il prépare l'agrégation de philosophie. Ecrit des poèmes (quelques-uns publiés dans la revue marseillaise « Action Poétique »). Assistant dialoguiste de Jean-Juste Peyre, lauréat du Grand Prix international du Film Libre avec « Les Anges ». Critique de cinéma (Cahiers).
L.M. 1966 : Le Filet de soie (16 mm).

LEVY Raoul J.
(Voir Petit Journal dans ce numéro).

L'HOTE Jean
Né en Meurthe-et-Moselle d'un couple de pédagogues lorrains. Romancier. Adaptateur et dialoguiste (Sans tambour ni trompette, d'après son livre « Un dimanche au champ d'honneur », Allez France).
L.M. 1964 : La Communale
L'Hote est à l'heure actuelle le disciple le plus doué d'Yves Robert (celui de Petit Gibus). Bornons-nous donc à constater l'existence d'une école primaire dans le cinéma français.

LISBONA Joseph
L.M. 1965 : Le Corde au cou. Avec « La Corde au Cou », d'après « La Loutre » de J.-C. Pichon, Lisbona a réalisé un modèle d'adaptation passe-partout qui consistait à : 1° tout enlever du roman, sauf le soubassement ; 2° surbaisser le soubassement et le faire ramper au niveau des intrigues standard. Le tout avec des nuances grosses comme ça, au cas où on hésiterait une seconde à le prendre pour un psychologue.
LOGEREAU Edouard
L.M. 1964 : Paris Secret. Avec « Paris Secret », a commis exactement tout ce dont on accuse généralement Jacopetti et dont généralement Jacopetti est innocent.

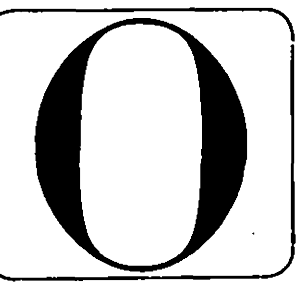
LUNTZ Edouard

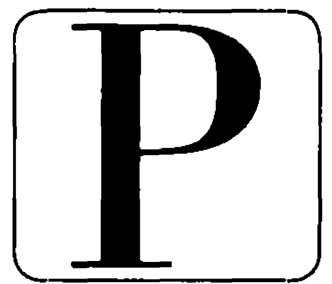
Né à La Baule le 8 août 1931 Etudes secondaires. Assistant réalisateur (Ralph Habib, Nicholas Ray, Jean Grémillon, Prévert-Pigaut).
C.M. Insolites et clandestins, Bon pour le service, Les Volcans endormis, Le Silence, Les Enfants du courant d'air.
L.M. 1966 : Les Cœurs verts. « Les Cœurs verts » est le fruit du dosage plus que de l'audace : un peu de vérité, beaucoup de fabriqué, l'image d'Epinal des blousons noirs. Une certaine franchise y est mise au service d'un plus grand calcul, ce qui revient à tricher, moins naïvement, donc avec moins d'excuses que Carné.

MALEY Jean
L.M. 1966 : La Malédiction de Belphégor.
MALLE Louis
L.M. 1965 : Viva Maria. 1966 : Le Voleur. 1967 : Frenchy (en préparation).
MARKER Chris
C.M. 1965 : Le mystère Koumiko. 1966 : commentaire de Le Volcan interdit, de Haroun Tazieff, Si c'était quatre dromadaires.
S'il y a un commun dénominateur à tous les films de Marker, il semble que ce soit une certaine impuissance, fâcheuse sitôt qu'elle s'applique à ce qu'il croit connaître par avance de ses sujets et qu'il s'efforce de leur faire dire, heureuse au contraire quand elle témoigne de son innocence (ou de son ignorance) devant les choses, de l'impossibilité où il est de comprendre tout à fait ce qu'il filme. A l'exercice de style de « La Jetée », futile à force d'affectation, prévisible et fermé sur lui-même, jouant trop à coup sûr pour déboucher sur quelque *futur inconnu que ce soit*, préférons donc ce qu'il reste de mystérieux dans « Le mystère Koumiko », même si, là encore, Marker croit bon de désigner à tout bout de champ ce mystère : le Japon tout entier s'inscrit-il sur un visage de femme ?
MATALON Eddy-Elie
Né le 11 septembre 1937 à Marseille. Assistant (Lefranc, Labro, Wyler, Sellers, Clive Donner). Producteur (Unita Films, Matfilms).
C.M. 1958 : Dans un jardin l'automne.. 1960 : Gaspard se marie. 1961 : Gaspard fait du cheval, Gaspard a un rendez-vous. 1962 : De fil en onde. 1963 : A propos d'une star. 1964 : Une grande tradition. 1966 : Quand la liberté venait

du ciel (participation à la réalisation de cette série TV).
L.M. 1966 : Le chien fou.
MELVILLE Jean-Pierre
L.M. 1966 : Le Deuxième souffle. 1967 : Les Aveux les plus doux (en préparation).
Précurseur par inconscience, qui devint conscient de ses insuffisances, puis se résigna à ne plus étudier qu'une science : celle du succès. Melville avait enfin trouvé sa vraie voie.
MICHAUD-MAILLAND Jean
Né le 26 avril 1937 à Aix-les-Bains. Critique (Cinéma 61-62. Lettres françaises, Artsept) et écrivain de cinéma (Armand Gatti - L'Enclos). Assistant (Gatti, Vierne, Lary, André Michel, Barma, Daquin, Le Chanois, Ivens, Allio, etc.). Commentaires de courts mé-

trages pour Daquin et Karmen.
C.M. 1960 : Un film industriel. 1964 : Un film publicitaire.
L.M. 1965 : Hamida. 1967 : Les Choses (en préparation).
MOCKY Jean-Pierre
L.M. 1965 : La Bourse et la vie. 1966 : Les compagnons de la Marguerite.
C'est, décidément, un auteur, que l'on apprécie ou non l'agressivité de sa thématique et la sécheresse sans fioritures qu'il met à nous faire part *de sa très caustique vision* des choses. Par ailleurs, il faut louer sa maîtrise toujours efficace sur les acteurs secondaires, cabots connus ou inconnus auxquels, seul ou à peu près dans le cinéma français « commercial », il sait prêter existence et maintien. Mais sa méchanceté risque de se retourner, un jour ou l'autre, contre lui.
MOLINARO Edouard
L.M. 1965 : Quand passent les faisans. 1966 : Peau d'espion. 1967 : Oscar (en préparation).
MOULLET Luc
Né le 14 octobre 1937 à Paris d'un trieur aux P.T.T. et d'une dactylo. Boursier Zellidja 1954 (« Aspects humains des Préalpes du Sud »). Licence d'anglais inachevée. Depuis 1956 : critique (Cahiers, Télérama, Arts, etc.) et écrivain (Fritz Lang, 1963) de cinéma. Actuellement homme d'affaires, habilleur de charbonniers, (co-) producteur de ses films et d'autres.
C.M. 1960 : Un steack trop cuit. 1961 : Terres noires. 1962 : Capito ?
L.M. 1966 : Brigitte et Brigitte. 1967 : Les Contrebandières (en préparation).

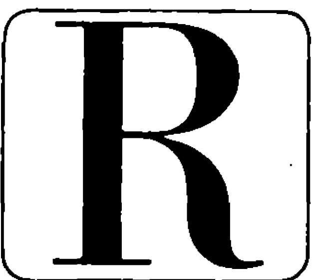
Les occasions sont trop rares de se réjouir franchement du succès public d'un film pour que nous laissions passer celle que nous offre « Brigitte et Brigitte ». C'est qu'en plus de ses évidentes qualités le film de Moullet a le mérite non négligeable de posséder des vertus thérapeutiques et ce, dans de multiples domaines qui vont du physique à l'esthétique en passant par l'économique et le social. Il est donc bon qu'un maximum de personnes en bénéficient. Sans doute ce succès est-il le dernier canular de Moullet, mais gageons que ce n'est pas l'ultime.
MOUSSY Marcel
L.M. 1966 : 22, rue de la victoire (TV), Quand la liberté venait du ciel (série TV).

OPHULS Marcel
L.M. 1965 : Feu à volonté. « Peau de Banane » était le travail sincère et très honorable d'un amateur éclairé de comédie et de policier. C'était moins brillant que du Deville, mais plus réussi. Malheureusement, on pensa généralement l'inverse. Déçu, Ophuls se lança dans le premier Constantine de série qu'on lui proposa. Il eut le talent de le rater à l'extrême, jusqu'à en faire un Constantine tout à fait hors série. Une façon comme une autre de se préserver.
ORMESSON Antoine d'
L.M. 1965 : Arrastao (Les Amants de la mer).
OTZENBERGER Claude
Né en 1935. 1956-61 : reporter photographe. Lance en octobre 1962 « World TV Press », agence internationale de télévision avec Claude Barret.
C.M. 1963 : Cuba 63 (TV), Angola (TV).
L.M. 1965 : Demain la Chine. Auteur d'un témoignage sincère sur ce qu'était la Chine hier.
OURY Gérard
L.M. 1965 : Le Corniaud. 1966 : La Grande Vadrouille. Comme « L'Année dernière à Marienbad », « La Grande Vadrouille » est devenue la bannière, le cliché, le prêt-à-supporter des amateurs de cloisonnements. S'ils avaient voulu, les exemples ne leur auraient pas manqué pourtant ces dernières années, de bassesse cinématographique (« Cent mille dollars au soleil » et autres films, passés en revue dans notre « liste des films »). Le film d'Oury est nettement moins abject. En tout cas, il fait preuve d'une conscience dans le raccrocheur et le spectaculaire dont neuf films commerciaux français sur dix, et presque tous les « ambitieux », sont dépourvus. Il pratique la prostitution, soit, c'est un métier, mais il tient ce qu'il promet. Le putanat implique escroquerie morale : donner moins que ce qu'on annonce. On peut très bien ne pas aimer les putains, honnêtes ou non, mais on n'a pas le droit d'insulter les premières.



PECAS Max
L.M. 1964 : Cinq filles en furie, La Baie du désir. 1965 : Espions à l'affût. 1966 : La prisonnière du désir (interdit), La Peau et le désir, La Peur et l'amour. 1967 : La Proie des femmes, La Main noire, Qui a tué James B ? (tous en préparation).
Intègre, fidèle à lui-même, il filme imperturbablement des intrigues que personne ne comprend et déshabille avec flegme quelques corps immondes. Depuis que Bénazéraf est gagné par un regrettable esprit de sérieux, il est sans rival sur le marché du petit navet porno. Mais il fait école.
PERIER Etienne
L.M. 1965 : Dis-moi qui tuer ?
PIERSON Claude
Né le 17 novembre 1930.
C.M. 1960 : Tante Aurore. 1963 : Le Hasard et l'Amour. 1966 : Le Peintre et le modèle.
L.M. 1966 : Ils sont nus.



POITRENAUD Jacques
L.M. 1965 : La Tête du client. 1966 : Carré de dames pour un as. 1967 : Le Canard en fer-blanc (en tournage).
POLLET Jean-Daniel
C.M. 1966 : Le Horla. Collaboration à Dim Dam Dom (TV).
L.M. 1965 : Une balle au cœur. 1967 : L'œil de verre (en préparation).
Dans « Une balle au cœur », esthétisme, suspense et métaphysique ne se rencontraient guère et donnaient plutôt qu'une œuvre des velléités de films différents. En revanche (et la liberté totale qu'a laissée à Pollet son producteur, le laboratoire Sandoz, n'y est sans doute pas pour rien) « Le Horla », fort habilement adapté de la nouvelle de Maupassant unifie ces chemins divergents. C'est en tirant les leçons qu'imposaient à la fois la réussite de « Méditerranée » et l'échec d' « Une balle au cœur » que Pollet parvient avec une virtuosité remarquable à créer un univers où les couleurs, les sons et l'inlassable répétition de certains motifs sont comme autant d'indices de la présence de plus en plus pressante d'une force occulte qui nous est d'emblée donnée comme triomphante. Cette force, il va sans dire, n'est pas extérieure au sujet. Il est donc beau que les indices qui nous en sont donnés nous la révèlent en quelque sorte par antiphrase. Si Pollet ne nous montre en effet que l'univers harmonieux, paisible et serein dans lequel se calfeutre son héros, livré irrémédiablement cependant à l'enfer, c'est parce que celui-ci, comme le constate J. Lacan, « s'il est quelque part, c'est en **je** », là où aucune caméra jamais n'aura accès. Félicitons Pollet d'avoir, contrairement à beaucoup d'autres, su si bien en prendre son (et en tirer) parti.



RAPPENEAU Jean-Paul
Né en 1932. Assistant. Scénariste (Signé Arsène Lupin, Zazie dans le métro, Vie privée, L'Homme de Rio). Dialoguiste (Le Combat dans l'île).
C.M. Chronique provinciale.
L.M. 1965 : La Vie de château.
Avec « La Vie de Château », vaudeville politico-militaire de bonne société, Rappeneau fait dans la pitrerie pensante et patriotique. Le succès du film a prouvé qu'on ne fait pas impunément appel au sommeil qui cochonne au fond de chaque spectateur.
REICHENBACH François
C.M. 1965 : Bardot en Amérique (TV). 1966 : Mireille Mathieu (TV), Orson Welles (TV), Von Karajan (TV), El Cordobes (TV), Manitas de Plata (TV), Olivier Gendebien (TV), Aurora. 1967 : Impressions de Paris.
L.M. 1965-66 : Happening in Mexico (co Carlos Fuentes).
Qui n'a pas vu son apologie de Mireille Mathieu n'a encore qu'un faible aperçu des talents de Reichenbach : l'esthétique de « France-Dimanche » trouve enfin ici son plus exact équivalent formel, du côté d'un voyeurisme sans intérêt qui tire à la ligne sur les idoles du jour, quelles qu'elles soient. Hélas, les idoles ne s'appellent pas que René Clément, Mireille Mathieu ou Johnny Halliday, mais aussi Orson Welles. Le pire est à craindre, car l'essentiel est toujours tu au profit des apparences les plus dégradées et les plus payantes, et Reichenbach résume à lui tout seul tous les griefs que l'on peut faire à une civilisation de l'image, et rien que de l'image. Un œil, même agile, ne reste qu'un œil s'il n'est relié à un semblant de sensibilité, de jugement, de culture, bref de civilisation.
RESNAIS Alain
L.M. 1966 : La Guerre est finie.
L'ironie et la patience, dont il est dit, dans « La Guerre est finie », qu'elles sont les deux atouts du bolchevik, résument aussi ceux du film. Révolution et langage échangent leurs rôles, l'un se faisant, après les déflagrations de naguère, le serviteur modeste, mais faussement soumis, de l'autre. La patience, on la trouve dans le côté fatigué, las, voûté du héros, la semi-clandestinité, l'espionnage de moyenne zone, la Révolution à notes de frais et tout ce qu'il y a de morne et de désabusé dans le mot « permanent ». L'ironie (eironeia ou interrogation), c'est le recul, la distance qu'instaure le commentaire, trop souvent décrié, venu du dehors, le tutoiement adressé au héros par une voix anonyme (ce n'est pas la sienne, ou alors méconnaissable), ce par quoi les choses se désignent du doigt. La lucidité et l'engagement de Bombard en plein océan. La mémoire cède le pas à l'action. Moins prestigieuse peut-être, discutable et minime, celle-ci se prouve en tout cas par son entêtement.
RICHARD Jean-Louis
L.M. 1965 : Mata-Hari agent H. 21.
Depuis Jacques Becker, le film d'époque semblait appartenir au passé du cinéma français. Richard prouve le contraire avec « Mata-Hari », en reconstituant non seulement une époque mais ses mythes, ses modes, ses pensées. Certes, Moreau n'est pas la Marlène de « Dishonored », mais le parallèle n'est pas déshonorant entre ces deux parfaites espionnes, leurs vies troublées et leurs morts sublimes.
RICHER Jean-José
Né le 19 août 1927 à Rodez. Critique de cinéma (Cahiers). Assistant (Doniol-Valcroze), Robbe-Grillet, Aurel, Fano, Deville, Nadine Trintignant). Co-scénariste (L'Eau à la bouche, La Dénonciation, Clémentine chérie, De l'amour).



L.M. 1965-66 : Lettre à Carla.
RIGAUD Francis
L.M. 1965 : Les Baratineurs. 1966 : Les Baroudeurs.
Perpétue la tradition, hélas en voie d'assèchement, d'un comique archéologique et expérimental : que faut-il faire pour que, sur une situation donnée, aucun gag ne porte, aucun mot ne fasse mouche, aucune grimace n'opère ? Il faut faire « Les Baratineurs », courageuse démonstration par l'absurde.
RIVETTE Jacques
L.M. 1965 : Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot (interdit). 1966 : Jean Renoir le Patron (TV).
On croyait les enquêtes et angoisses de « Paris nous appartient » un peu chimériques, fantasmes de créateur et ondes d'une parabole sur la création même : elles n'étaient pas si imaginaires. « La Religieuse » prouve la réalité de ces menaces latentes en faisant de Rivette lui-même la victime de ce complot féroce et sourd qu'il dévoilait alors. Il y a eu autour de « La Religieuse » une conjuration des bêtises, un rappel des fascismes tels que « Paris... » prend valeur prophétique. Or, « La Religieuse » n'est pas un film historique tendancieux (comme « Louis XIV » ou « Paris brûle-t-il ?), mais un film politique engagé, au présent ; pas une peinture de mœurs, mais une musique d'idées ; et c'est à la musique encore que se rapportent les formes (mouvements, et surtout montage), contrastées, affrontées, épurées au point de n'être plus que forces tendues, lancées, reprises : liberté contre destin.
ROBBE-GRILLET Alain
L.M. 1966 : Trans-Europ-Express.
Filme comme il s'est mis à écrire ces derniers temps : pour flatter le goût du jour et s'installer confortablement dans le fauteuil réservé sous tous les régimes à l'avant-garde « officielle ». Reconnaissons qu'il y est fort bien parvenu. On trouve dans « La Maison de rendez-vous » ou « Trans-Europ-Express » les signes du sadisme, de l'érotisme et de la modernité auquel le pire public (qui n'est pas le grand public, mais celui des demi-habiles comme aurait dit Pascal) est assez conditionné pour les reconnaître avec plaisir sans être le moins du monde **dérangé** par un mécanisme purement conventionnel et dénué de ce fait de tout pouvoir corrosif. Mais un tel mécanisme **témoigne** lui aussi. Et sans doute la jeune fille de « Deux ou trois choses que je sais d'elle », pour qui la phrase « mon sexe est entre mes jambes » est

frappée du plus violent interdit, se déclarerait-elle très satisfaite du produit de « la civilisation du cul » appelé « Trans-Europ-Express » qu'elle n'a pas manqué ou ne manquera pas de consommer.

ROHMER Eric
C.M. 1964-66 : Don Quichotte, Perceval, Edgar Poe, La Bruyère, Pascal, Victor Hugo (TV scolaire). 1964 : Nadja à Paris. 1965 : Dreyer, Le Celluloid et le marbre (TV, Cinéastes de notre temps). 1966 : Une étudiante d'aujourd'hui.
L.M. 1966 : La Collectionneuse. 1967 : La Fille à bicyclette, Les Genoux de Claire, Love in the afternoon (tous trois en préparation, contes moraux numéros 3, 5, 6).
Poursuit le conte moral des multiples variations possibles autour du même traumatisme d'adolescent. Ainsi, « La Collectionneuse » profite du dandysme de Carnaby Street pour décrire avec une rigueur remarquable, de fort belles images et un commentaire très travaillé une aventure tropézienne vécue par deux goujats lâches et infatués, persuadés en outre que ces qualités jointes à une admiration éperdue pour l'épopée nazie et les Indiens Tarahumara les autorise à se faire passer pour les représentants contemporains d'une noblesse assez confusément qualifiée de « barbare ». Réalisé avec une maitrise infinie, on retrouve dans le film le ton froid, sec et hautain des nouvelles d'un Barbey.

RONET Maurice
Né le 13 avril 1927 à Nice. Etudes secondaires. Conservatoire d'Art Dramatique de Paris. Comédien.
L.M. 1964 : Le Voleur du Tibidabo.

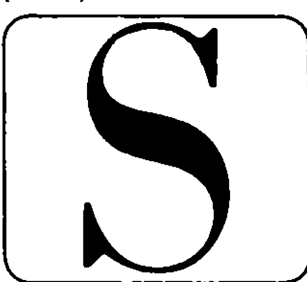
ROUCH Jean
C.M. 1964 : L'Afrique et la recherche scientifique, Gare du Nord (in Paris vu par), Les Veuves de quinze ans (in Les Adolescentes ou La Fleur de l'âge, interdit). 1966 : Tambours de pierre (ex-Le Tambour des Dogons ou Eléments pour une étude de rythme). 1953-1966 : Mammy Water (Vie quotidienne des pêcheurs Fanti du Ghana : Rituel d'ouverture de la pêche à Shama).
L.M. 1965 : La Chasse au lion à l'arc. 1967 : Koli-Koli (non terminé).
Toujours, avec Godard, le plus prolifique, le moins prévisible et le plus important de nos auteurs. Après le geste épico-comique de « Jaguar » (en chantier depuis presque dix ans, et chef-d'œuvre absolu de notre cinéma), « La Chasse au lion à l'arc » attend depuis deux ans le bon vouloir d'un distributeur. Mais Rouch est plus que jamais au cœur du présent : tissant film à film une œuvre aux mille correspondances, il a dépassé sans paraître y prendre garde les querelles autour de feu le cinéma-vérité et propose rien de moins qu'un langage nouveau, qui affirme le cinéma en le mettant à la question : celle, inlassablement répétée, de l'énigmatique et puissante influence qu'a le fait de filmer sur la chose filmée. Question centrale du cinéma moderne, fil d'Ariane de toute narration actuelle. Rouch enseigne patiemment comment les contraintes deviennent nécessités, le hasard loi, que ce soit aux abords de la gare du Nord ou par le travers des savanes africaines. Comme le disent les héros de « Jaguar » : « Petit à petit l'oiseau fait son... bonnet. »

ROUFFIO Jacques
Né à Marseille le 14 août 1928. Etudes secondaires. Assistant (Borderie, Joffé, Franju, Delannoy, Mocky). Conseiller technique de plusieurs films.
L.M. 1966-67 : L'Horizon.

ROULLET Serge
Né le 6 juillet 1926 à Bordeaux. 1947 : assistant de Hans Richter à New York. 1948 : Cameraman en Israël et critique de cinéma (La Revue du Cinéma). 1949 : assistant de Roland Tual. 1961-63 : assistant de Robert Bresson.
C.M. 1960 : Viennent les jours. 1964 : Sillages.
L.M. 1966 : Le Mur.

ROZIER Jacques
C.M. 1964 : Jean Vigo (TV). 1965 : Ni figue Ni raisin (TV). 1966 : Courrier de mode en forme de cœur, Le Gimmick, L'Education musicale des Demoiselles de la Légion d'Honneur (TV).

RUSPOLI Mario
Né à Rome en 1925. Ecrivain (« A la recherche du cachalot »).
C.M. 1956 : Les Hommes de la baleine, Campagne Romaine, Ombre et lumière de Rome. 1962 : Les Inconnus de la terre, Regards sur la folie.
L.M. 1965-1966 : Renaissance (16 mm).



SASSY Jean-Paul
L.M. 1965 : Le Petit Monstre.

SALTEL Roger
L.M. 1966 : La Morale de l'histoire.

SATOR Marc
Né à Fontainebleau en 1939. Etudes de Physique interrompues en 1962. Voyages d'études cinématographiques aux U.S.A. en 1963. Bref passage à l'Institut National du Cinéma Algérien en 1965 et au Centre National du Cinéma Algérien en 1966.
C.M. 1959 : Les Mendiants (co R. Kalifa). 1960 : Au biseau des baisers (G. Gilles). 1963 : Statue of Liberty.
L.M. 1964 : L'Eté algérien.

SAUTET Claude
L.M. 1965 : L'Arme à gauche.
Ayant refusé nombre de sujets, et devenu célèbre pour sa sévérité, Sautet — pourquoi diable ? — choisit de justifier cette rigueur en tournant « L'Arme à gauche » : scénario misérable, acteurs impossibles, terrain miné, triangle circulaire. On ne comprend pas. Les plus belles intentions ne font pas les grands films d'action. Un coup pour rien.

SAVIGNAC Jean-Paul
Né le 8 mai 1936 à Versailles. Etudes secondaires. Arts décoratifs (section peinture avec Marcel Gromaire). Assistant décorateur. Assistant (Godard, Marc Allégret, Demy, Varda, Camus).
C.M. 1966 : Sésame.
L.M. 1964 : Nick Carter et le Trèfle rouge. 1967 : L'Or dans le sang (en préparation).
L'impatience de tourner précipite dans les plus grossiers pièges : il fallait un certain courage, une réelle abnégation (frisant l'inconscience) pour accepter de tourner un



« Nick Carter », et avec Constantine. Premier film, mais pas première œuvre : où est l'auteur ? il n'y a que le technicien, expérimenté, le directeur d'acteurs, prometteur. Petite remarque marginale : à quoi servent les films policiers et apparentés, s'ils ne sont pas (comme ils l'étaient très souvent en série B américaine) prétextes pour le cinéaste à parler d'autre chose ?

SCHLUMBERGER Eric
Né le 5 novembre 1932 à Genève. Arts Décoratifs. Licence de mathématiques inachevée. Comédien (T.N.P., cours Dullin). 1956-57 : assistant et réalisateur de films publicitaires aux Films La Comète. Producteur : Reggane Films (1962 : Le Soleil dans l'œil). Co-dialoguiste et co-scénariste (Fantasia pour un ami), adaptateur (La Mèche brûle), scénariste (Pour l'or de Ketama, Le Dinghy).
C.M. 1965 : Les Fiancés de la chance (in La Chance et l'Amour).

SCHMIDT Jean
C.M. 1964 : Séries pour la télévision américaine. 1965 : Et si c'était une Sirène, Journée d'une institutrice de banlieue, L'Université du Théâtre des Nations. 1966 : Derrière la Fenêtre, La Pastorale du 20e, Requiem pour un Bâtard (TV).

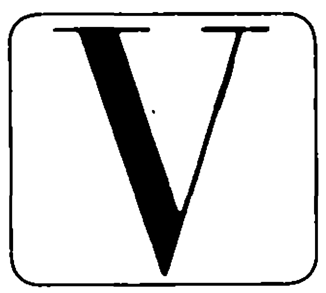
SCHOENDOERFFER Pierre
L.M. 1965 : La 317e section. 1966 : Objectif 500 millions ; Section Anderson (pour Cinq Colonnes à la une, TV).
D'abord illustrateur peu convaincu de Pierre Loti, il s'est fait une place dans le cinéma d'auteur en s'obstinant à ne filmer que des parachutistes (ou quelque chose d'approchant) au travail ou en chômage, auxquels il est bien le seul à s'intéresser. Il l'a fait jusqu'à présent soit avec beaucoup d'habileté et de réussite (« La 317e Section »), soit avec beaucoup de maladresse et pas mal de convention (« Objectif 500 millions »), soit dernièrement (« La Section du Capitaine Anderson », TV) avec une simplicité et une authenticité louables car il est des aspects de la réalité assez navrants pour s'accommoder mieux du documentaire (devant lequel on peut toujours adopter le point de vue que l'on veut) que de la fiction plus ou moins nimbée de romantisme nostalgique.

SEBAN Paul
Né le 21 octobre 1929 à Sidi-Bel-Abbes (Algérie). Etudes de droit et I.D.H.E.C. Assistant de cinéma (Renoir, Neurisse, Astruc, Naslum, Peyrier, Carné, Ivens, Chabrol, Zanuck, Welles, Donen) et de télévision (Bluwal, Loursais, Lessertisseur, etc.).
C.M. 1958 : Plusieurs courts métrages dont « Un cœur ». 1960 : Reportages pour Cinq Colonnes à la Une (TV). 1963 : Choderlos de Laclos, Alexis de Tocqueville, Georges Simenon, Jean Cocteau (Portraits-souvenirs, TV), Le Fils du patron (TV). 1964 : Le Monde en quarante minutes (TV, plusieurs films), Reportages pour « Cinq Colonnes à la Une », Monique ou le temps de vivre (TV, sur un récit de Michel Cournot), Film sur la jeunesse yougoslave. 1965 : Reportage pour « Cinq Colonnes à la Une », Le Manteau (TV, d'après Gogol), Ruth ou le cap de l'été (TV, sur un récit de Michel Cournot), Film sur les capitaines de cargo, Dim Dam Dom (plusieurs séquences). Film sur la jeunesse irlandaise. 1966 : François et les architectes, Juliette ou la peur de l'inconnu (TV), La Longue Nuit (T.V.).
L.M. 1966 : La Musica (co Marguerite Duras).
Voir Duras.

SECHAN Edmond
C.M. 1965 : Le Haricot.
SENDRON Claude
Né à Aubervilliers le 2 décembre 1909. Théâtre. Roman. Chanson. Cabaret.
L.M. 1964 : Eve et les bonnes pommes (signé Claude Walter).

T

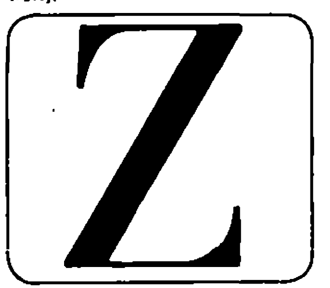
TAVERNIER Bertrand
C.M. 1964 : Le Jeu de la chance (in La Chance et l'amour).
TAZIEFF Haroun
L.M. 1966 : Le Volcan interdit.
T. MICHEL Bernard
L.M. 1966 : Cinq gars pour Singapour.
Vient avec « Cinq gars pour Singapour » de renoncer aux quelques velleités d'ambition qui entachaient encore ses œuvres précédentes. Une triple surprise toutefois : il vise d'emblée plus bas que Hunebelle, le fait avec une compétence totale et juge enfin de bon ton d'agrémenter ses inepties par un climat réactionnaire du plus mauvais aloi.
TRINTIGNANT Nadine
Née Nadine Marquand. A quinze ans, stage au laboratoire L.T.C. Stagiaire au montage, puis assistante monteuse et chef monteuse. Script.
C.M. 1965 : Fragilité, ton nom est femme. Yannik ou la solitude (TV, Les Femmes aussi). Reportage sur Bruno Cremer (TV, Cinéma).
L.M. 1966 : Mon amour, mon amour (en cours de montage).
TRUFFAUT François
L.M. 1966 : Fahrenheit 451. 1967 : La Mariée était en noir (en préparation).
Feux et glaces, flammes et cendres mêlées, calmes tempêtes dans « Fahrenheit » comme dans « La Peau douce » : il n'y a pas chez Truffaut de brûlure sans gel, d'audaces sans raison, de foudre sans patience. En cela « Fahrenheit » est fascinant : froide méditation sur la passion du feu, autant que sur les vestiges de la mise en scène, combinant des démarches créatrices qu'on pourrait croire les plus distinctes, recul critique à délire onirique, réflexion à fiction, lucidité à aveuglement : mais n'est-ce pas l'un des mérites de Truffaut que de faire se confondre ce que les autres cinéastes distinguent — et d'obliger par là à repenser la mise en scène pour, ensuite, mieux l'oublier ?



VADIM Roger
L.M. 1966 : La Curée. 1967 : Barbarella (en préparation).
Dangereux personnage dont la dernière immondice (conçue avec l'aide de Jean Cau) vient d'alimenter les rêves d'une bonne partie de la population de ce pays. Sans doute beaucoup plus nocif qu'il peut y paraître à première vue.
VARDA Agnès
C.M. 1966 : Elsa (TV).
L.M. 1965 : Le Bonheur. 1966 : Les Créatures.
Mixte sado-masochiste sans équivalent dans le cinéma français, « Les Créatures » a le pouvoir glaçant des mauvais rêves, où tout est signe maléfique d'autre chose, où une main invisible tend les pièges et compte les points. Seule référence : « Blanche Neige et les sept nains » (du point de vue de Grincheux).
VARELA José
Né le 29 juillet 1933 à Paris. Polytechnicum de Lausanne. Comédien au théâtre (Vu du pont, The Caretaker, etc.). Comédien au cinéma : habillé (Le Huitième jour, Evariste Galois, La Lettre à Carla), tout nu (Opéra Mouffe). Assistant (Chabrol, Deville, Paris vu par...).
C.M. 1964 : La Bagnole. 1965 : Ballade pour ailleurs. 1966 : Commencer par les maçons. 1967 : Collaboration à Dim Dam Dom (TV).
L.M. 1966 : Mamaia.
VECCHIALI Paul
Né le 28 avril 1930 à Ajaccio. Ecole Polytechnique (1953-55). Algérie jusqu'en 1961. Instructeur à Polytechnique jusqu'en 1961. Assistant (Colomb de Daunant, Vernay, Baratier). Travaille au Service de la Recherche (1962-63). Producteur, acteur et monteur de Désormais (Denis Epstein). Producteur « bidon » (Les Mauvaises Fréquentations, Dedans Paris, Ivry, etc.). Fonde : Les Films de Gion (1953). Acteur (Désormais, Le Bonheur). Dialoguiste (Nick Carter et le Trèfle rouge). Critique de cinéma (Cahiers).
C.M. 1962 : Les Roses de la vie. 1963 : Le récit de Rebecca (TV).
L.M. 1961 : Les Petits Drames (16 mm, resté muet). 1965 : Les Ruses du Diable.
Il y a dans « Les Ruses du diable », par-delà quelques références à la Nouvelle Vague, la permanence et l'esprit d'un certain cinéma français (jusqu'au scénario qui n'est pas sans évoquer un film ancien de Boissol), mais minés de l'intérieur, et recréés à travers un prisme poétique tout personnel à Vecchiali : le premier degré, celui d'un univers rose-amer de cousettes et de romans photos est vite dépassé par l'intrusion de divers éléments irrationnels qui situent dès lors les personnages non plus sur un plan psychologique ou social, mais bien féerique et même fantastique. C'est une métamorphose que filme Vecchiali avec un attachement scrupuleux, métamorphose tragique où chacun est la pâture de ses propres rêves et dont seule une mort improbable est l'issue, au terme d'un éblouissement dans un jardin ou d'une promenade en barque sur une rivière embrumée. Une certaine forme de cruauté, voire de morbide, et le goût de rituels plastiques hérités de la comédie musicale situent par ailleurs cette œuvre étrange, fascinante et irritante, sur le plan d'un fantasme pur, restructuré en termes de spectacle : l'ambition et l'originalité du propos sont malheureusement passées quelque peu inaperçues.
VIERNE Jean-Jacques
L.M. 1965 : A nous deux Paris.
VILARDEBO Carlos
Né le 16 septembre 1926 à Lisbonne (Portugal). Assistant de 1946 à 52 (Jacques Becker, Billon, Grémillon, Duvivier, Chenal). En 1954 assistant d'Agnès Varda (La Pointe courte).
C.M. 1956 : Le Premier Champ, Les Planteurs du Mungo, La Piste. 1957 : Pétroliers des sables, Bolides au Mans. 1958 : Vivre, Sahara brut 58. 1959 : L'Eau et la pierre, Entre la terre et le ciel. 1960 : Mille villages, Soleils, La Petite Cuiller. 1961 : Le Cirque Calder, Guerre et Poésie (collaboration au spectacle d'Henri Pichette au Théâtre de France). 1962 : Verre textile 1963 : Véronique ou les jeunes filles, (et un an de préparation de « Paulina 1880 avec P. J. Jouve). 1965 : TV étrangères. 1966 : Ici, ailleurs ; Mobiles ; A Saint-Paul-de-Vence, la fondation Maeght. 1967 : Chroniques martiennes de Bradbury Au Théâtre de France ; en préparation).
L.M. 1964 : Les Iles enchantées.
Ses ennuis commencèrent du jour où, dans une allée du Louvre, il tomba amoureux d'une petite cuiller égyptienne aux émouvantes cicatrices. Comme il sut faire partager son amour, on l'y enferma méchamment, sans voir que la grâce de Véronique valait bien celle de l'éternelle cuiller. Ses moins bons courts métrages sont surfaits, ses meilleurs (« Verre textile », « Véronique ou les jeunes filles ») méconnus. Et son dernier en date, « A Saint-Paul-de-Vence, la fondation Maeght », belle recréation onirique et mélodique d'un lieu d'asile et de repos, est peut-être le meilleur de tous, mais on lui préfère « Mobiles », également réussi mais plus routinier. Pourtant, il est surtout pour nous l'auteur de ces « Iles enchantées » et maudites. Là, nulle concession, mais le doux abandon à une rêverie formelle, lente et magique, où il sut trouver à l'éternité marine des couleurs nouvelles et dangereusement maléfiques. Vilardebo attend que prenne fin l'ère du trompe-l'œil et de la vulgarité pour reprendre son rêve à voix haute.



WEYERGANS François
Né le 2 août 1941 à Aix-en-Provence. Radié de la liste des élèves de l'I.D.H.E.C. après cinq mois. Critique de cinéma (Cahiers). Films en 16 mm, puis :
C.M. 1961 : Béjart. 1962 : Le Créateur (TV), A la recherche de Don Juan (pour le spectacle de Maurice Béjart). 1962-63 : Hieronymus Bosch. 1964 : Statues, La Revocation de l'Edit de Nantes (l.m. encore inachevé). 1965 : Voleuses ; Bresson ni vu ni connu (TV).
L.M. 1966 : Aline. 1967 : Salomé et Mathilde (en préparation).



ZIMMER Pierre
C.M. 1962 : Orly sur Seine.
L.M. 1963 : Le Grand Trianon. 1966 : Le Judoka agent secret.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Jean Narboni.

1

2





3

le cahier critique

1 ROMAN POLANSKI : Cul-de-sac (Françoise Dorléac, William Frankyn).
2 GILLES GROULX : Le Chat dans le sac (Barbara Ulrich).
3 MIKLOS JANCSO : Les Sans-espoir.

Brisées

LE CHAT DANS LE SAC Film canadien de Gilles Groulx. **Scénario** : Gilles Groulx. **Images** : Jean-Claude Labrecque. **Musique** : John Coltrane, Vivaldi, Couperin. **Son** : Marcel Carrière. **Interprétation** : Barbara Ulrich (Barbara), Claude Godbout (Claude), Manon Blain (Manon J'sais-pas-qui), Véronica Vilbert (Véronique), Jean-Paul Bernier (Jean-Paul), André Leblanc (Toulouse), Paul-Marie Lapointe, Jean Dufresne, Pierre Maheu. **Production** : Jacques Bobet, ONF Canada, Montréal, 1964. **Distribution** : O.N.F. Paris. **Durée** : 1 h 15 mn.

Il y a les génies « plastiques », amants du jeu et des lumières, pour qui tout est toujours à distance, comme une bête qu'on n'attrape pas : ce sont les princes de la vue, les pierrots de l'intelligible, qui s'ébattent dans leur humour (Klee, Godard, Jerry Lewis...). Et il y a les gènies « physiologiques », les damnés du toucher et de l'odorat, qui rampent à terre comme des chiens, sur la trace de quelque chose, le nez dans les humeurs (Miller, Giacometti, Bergman, Visconti, Losey...). Créer, pour les premiers, revient à organiser un système de signes ; tandis que les seconds instaurent à chaque fois un sensible nouveau. C'est comme si ceux-là parlaient avec des mots, et ceux-ci avec des images.
Groulx fait partie des derniers, et pousse même un certain réalisme jusqu'à ses conséquences ultimes, tenant audacieusement le pari du « psychologique ».
On sent bien d'où vient un tel cinéma (qui a fini par s'imposer, dans ses tendances essentielles, à un grand nombre de nouveaux réalisateurs, dans le monde entier) : tentative de dire le « réel même » (et pour le dire, quoi de plus simple, apparemment, que de le montrer ?) ; désir de ne plus jouer au jeu conventionnel de l' « art » et de la « mise en scène » ; volonté de retrouver la « vie », d'être en prise directe avec elle (« Ce sera beau si c'est humain », dit Groulx ; et encore : « Pour moi, créer au cinéma est essentiellement subjectif et déterminé par le vécu »). En France, l'enseignement d'un homme comme Bresson va dans le même sens.
Or, comment s'arrange l'auteur de « Le Chat dans le Sac » avec ce choix profond ?
Il prend un jeune couple, au cœur de l'hiver québécois, et le fait éclater sous nos yeux : pendant une heure et demie, on assiste à un déprimant jeu de prismes qui se déroule en vase clos, entre les arêtes de ces deux vies qui jamais ne correspondent. Pourtant le sujet du film n'est pas, malgré de fortes apparences, la non-communication : c'est la révolte. Il n'y a qu'un héros : le garçon, malade de violence. La situation amoureuse n'est que le champ d'application des énergies libérées, à la limite, qu'un prétexte, ou qu'un « révélateur ».
Un prétexte pour quoi ?
Pour dire les raisons obscures de celui qui s'appréhende **exclus.** Pour faire résonner sa voix, **malgré tout,** du fin fond de la solitude. (La répartie où le garçon dit à la jeune fille qu'il pensait qu'elle aurait pu le comprendre, étant juive, est éclairante, à ce point de vue). C'est un film sur la minorité, sur le ghetto, et non pas sur l'amour, ni sur **un** amour, fût-il désespéré. (Le temps de l'amour vient après, quand on est libre, c'est-à-dire majeur. Et le film, contre toute attente, se termine sur une parole d'espoir).
Voilà qui remet en question la trop commode (et, en fait, bien embarrassante) notion de réalisme, dont il s'agissait plus haut ; et peut-être que, finalement, tout cela peut donner à penser. Une telle œuvre, en effet, rendra-t-elle sensibles les pièges du prétendu cinéma direct ?
Un réalisateur — Groulx — part avec l'intention de faire un film où l'on verra, comme à la loupe, un couple en train de se défaire, un amour se transformer en incompréhension, bientôt sans doute en haine, ou en indifférence ; et en réalité, ce qu'il fait, c'est un film sur une idée confuse qui l'habite. Il voulait montrer quelque chose du monde, et il fait un portrait de lui... (que l'on pense ici à la **présence** du couple de « Voyage en Italie », telle que parvient à la susciter Rossellini, dans son opacité et son déchirement mêmes; ou encore au couple du « Mépris » : on voit d'emblée toute la différence).
A la projection, on sent avec plus ou moins d'acuité ce ton de **ressentiment,** cet enracinement dans une subjectivité non encore conquise ; et cela retient l'adhésion.
C'est que Groulx a montré un **cas** ; et que l'art (il faut bien désigner par quelque nom ce qui n'est, ni enregistrement d'un document brut, ni production involontaire), n'est jamais qu'un simple constat : c'est toujours une **expérience.** (Parole profonde de Godard déclarant qu'il s'appréhende sur le modèle d'un savant qui fait de la recherche). L'art c'est la vie qui **s'essaie,** qui **se joue,** en pratiquant une démarche implicite et fondamentale un peu comparable à la méthode husserlienne des « variations éidétiques », après avoir opéré l' « époké », la mise entre parenthèses de l'existence empirique. C'est pourquoi le mot de réalisme est source de tant de difficultés. (« Le réalisme ne consiste pas à montrer comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses », disait Brecht. Et un homme comme Giacometti, de son côté, répondait à la question en donnant pour sens ultime à son travail de sculpteur, ce qu'il nommait merveilleusement la « ressemblance » ; il revenait sans cesse à l'idée d' « ensemble ». C'est quelque chose de bien proche que l'on trouve au cœur de la notion bressonnienne d' « unité ».) Il n'y a pas la vérité, ni les vérités : il n'y a que la tentative, sans fin recommencée, de dire la vie, qui se confond avec celle de vivre.
Mais revenons à notre chat...
L'exemple de Groulx montre qu'il ne faut pas s'attacher seulement à un cas; et ne vouloir que témoigner, sous peine de ne parvenir qu'à s'écouter parler dans un désert soudain privé de la lumière du monde. Il faut créer en liberté, c'est-à-dire se perdre, « bouger », ne pas tenter de se regarder en face. Les cinéastes savent qu'il faut « truquer » l'objet à filmer, en le plaçant de côté, en oblique, pour un plan au miroir : sinon c'est l'image qui est fausse. Enseignement de la technique !
On ne fait pas l'économie des détours. L'art, — et la vie déjà —, c'est une distorsion : la réfraction, l'errance, et les voyages... Les brisées.
Le héros de Groulx n'existe pas assez parce que Groulx ne sort pas de lui. A ce sujet, la comparaison avec un film tel que « Prima della rivoluzione » de B. Bertolucci, est intéressante. D'emblée, l'Italien joue le jeu (celui des « variations imaginatives » qui sont tout l'art, sa terrible nécessité, et son privilège, cette obligatoire médiation des signes) : il met son personnage en situation, à un centre de convergences, qu'il recrée : classes sociales, groupes d'âge, liens familiaux, balisage idéologique, monde historié... Pourtant, c'est un sujet semblable : l'histoire d'un homme jeune qui se cherche, « en un combat douteux ». Mais dans le film de G. G., il se débat ; tandis que dans celui de B.B., il débat. (Ou l'on débat pour lui, mais cela revient au même). Et celui-ci, finalement, remue beaucoup plus de choses, ce qui est l'essentiel. Donc, prendre son parti du jeu, et de sa règle, battre les cartes, **composer** : il y a une vérité insurmontable de la mise en scène. — Jacques LEVY.

L'ordre et l'ordinateur

SZEGENYLEGENYEK (LES SANS-ESPOIR) Film hongrois en agascope de Miklos Jancso. **Scénario** : Gyula Hernadi. **Images** : Tamas Somlo. **Décors** : Tamas Banovich. **Montage** : Zoltan Farkas. **Interprétation** : Janos Gorbe (Gajdor), Tibor Molnar (Kabai père), Andras Kozak (Kabai fils), Gabor Agaedy (Torma), Zoltan Latinovits (Veszelka). **Production** : Studio nº IV de Mafilm, Budapest, 1965. **Distribution** : Studio 43. **Durée** : 1 h 45 mn.

Du premier plan — groupe de prisonniers suspects arrivant au fort, ruban au tissu aéré déployé horizontalement à travers l'écran — au dernier, — même groupe, mais cette fois, compact d'être réduit à ses seuls éléments perni-

cieux —, l'évidente opiniâtreté d'un propos unique. Ne pas se méprendre sur l'impassibilité de ces bourreaux ; bien plus que d'un machiavélisme (machiavélisme = impassibilité sans doute, mais conquise sur une fébrilité essentielle dans l'expérience réelle des risques d'échec), elle est le signe de l'infaillibilité. De cette révolte sans cohésion, qui n'est plus que souvenir et survivance d'elle-même, il est hors de question que la force organisée des Autrichiens ne vienne pas **absolument** à bout. Et l'originalité profonde du film de Jancso est d'avoir fait de cet adverbe non seulement le sujet mais le principe même de son film. Un film à propos de et conforme à cette catégorie de « l'absolument » qu'est l'infaillibilité dans le calcul. Les premiers et derniers plans du film sont bien ses clés (ce qui ouvre, ferme, et livre le dedans en donnant le sens) ; l'arrivée des prisonniers, c'est le programme donné à l'ordinateur ; l'isolement définitif des coupables est résultat final. En deçà et au delà, deux opérations qu'on ne montre pas, préliminaires du ratissage et conclusion dans les gestes matériels de l'élimination. Entre les deux, la trajectoire transcrite d'une opération unique : le tri.

Un tel propos ne saurait évidemment se maintenir intègre qu'à force de précautions. Un cinéma de cette sorte est d'abord méfiance, constamment préoccupé d'éviter tout automatisme étranger à celui du parti adopté. Un des pièges qu'il surmonte comme tel avec le plus d'évidence : celui d'un contenu psychologique ou moral quelconque, même sommaire, appliqué aux bourreaux. Que ceux-ci soient plusieurs, très différents physiquement, signifie refus délibéré d'un moyen de persuasion cinématographique courant, mais dont on n'a que faire ici : le physique du personnage prolongé spontanément par le spectateur — par l'immédiateté signifiante de l'image — comme lecture d'un caractère, comme embryon de jugement. Le nazi rossellinien a une sale gueule, comme les soldats de « Potemkine » ont de sales bottes ; c'est là du manichéisme iconique direct. Rien de tel dans « Les Sans-espoir ». De même, l'appareil de cruauté répressive n'est jamais montré que sous une forme abstraite et allusive. Le « si tu savais ce que j'ai souffert, j'en aurais crevé », prononcé par un détenu dont on n'a pas **vu** les souffrances, rejoint l'information dénuée de pathétique « la fille est morte » : cette fois, bien que le spectacle des violences physiques n'ait pas été évité, il ne s'est pas suffisamment imposé comme horrible et comme lié à ses conséquences mortelles pour que l'automatisme d'émotion et de réprobation morale réflexe se déclenche chez le spectateur.

Un film presque sans musique. Cette absence a encore évidemment valeur de refus, celui de toutes les dictatures, de tous les rapts affectifs, distrayants ou redondants par rapport à l'image, qu'opère toujours sur l'esprit du spectateur la tonalité de la musique employée. Finalement si ce film est véritablement fondé sur une réticence qui s'exerce à l'égard de toutes les invites au jugement moral, à l'analyse psychologique, à la participation affective du spectateur, c'est qu'il n'est pas plus question ici de juger ou de s'émouvoir qu'il n'y aurait lieu de le faire devant l'inscription graphique du trajet d'une machine à calibrer les petits pois. Que les petits pois soient ici des hommes, qui, croyant sauver leur peau, et dans l'ignorance du sort qui les attend, collaborent eux-mêmes à l'engrenage de sélection qui va les faire périr, introduit sans doute un élément de tragique et d'angoisse dans la description de l'opération. Il reste que c'est l'opération elle-même et l'idée de la faire suivre progressivement au spectateur, cela seul qui visiblement a passionné Jancso. Encore au double sens spatial et intellectuel du verbe suivre a-t-il préféré le premier, les multiples opérations partielles qui aboutiront au résultat final, les sélections, identifications, repérages lui étant visiblement prétexte à un véritable délire calligraphique. Mouvements de caméra et mouvements des personnages dans le cadre se combinent avec raffinement pour une mise en valeur réciproque. Le tout est parfaitement dominé techniquement et justifié par le propos du film qui est justement de suivre un trajet, mais celui-ci se décompose en tellement de lignes droites, de courbes, de cercles, de zigzags, de volutes, de boucles, qu'on finit par déceler dans le système quelque complaisance désagréable, dans la perfection une clôture sur elle-même un peu sèche. Non pas une réussite qu'on souhaiterait moins achevée (y a-t-il souhait de critique plus niaisement paradoxal ?), mais qui fait penser et rêver à d'autres réussites, différentes, celles dont Renoir dit que pour y parvenir, « le plus important est d'avoir trop à dire ». — Sylvie PIERRE.

L'intruse

LA VOLEUSE Film français en franscope de Jean Chapot. **Scénario :** Marguerite Duras et Jean Chapot, d'après une idée originale de Alain Fatou et Jean Chapot. **Images :** Jean Penzer. **Musique :** Antoine Duhamel. **Décors :** W. Schatz. **Interprétation :** Romy Schneider (Julia), Michel Piccoli (Werner), Hans Christian Blech (Kostrovitz), Mario Huth (L'enfant), Sonia Schwarz (Mme Kostrovitz). **Dir. de Prod. :** Ulrich Pickardt. **Prod. délégués :** Hans Oppenheimer, Claude Jaeger. **Production :** Chronos Film, Procinex (Paris), Oppenheimer Film (Berlin). 1966. **Distribution :** U.G.C.-C.F.D.C.-Sirius. **Durée :** 1 h 30 mn.

Curieuse entité que Duras. Tout film où elle entre reste marqué de son sceau. Or, après la réussite de « Hiroshima » et l'échec de « Moderato » (on peut penser que la réussite d'« Hiroshima » était due à Resnais, mais il faut aussi penser que l'échec de « Moderato » était dû à Brook, et de toute façon, échec ou réussite, elle réussit à surmonter les deux), elle continue d'entrer, malgré tout et par effraction, dans le cinéma, et, malgré qu'on en ait, contribue à le féconder. Il faut s'y résigner : l'auteur le plus insupportable du cinéma français lui est non moins indispensable. Et ne serait-ce que pour cette raison : c'est le seul scénariste français qui porte en lui la cohérence d'un univers propre, chose éminemment précieuse dans un cinéma qui manque de scénaristes et de cohérence. C'est aussi un de nos rares écrivains qui puisse à la fois s'intéresser au cinéma (sans le mépriser) et être capable de lui apporter quelque chose.

Mais comment la situer ? Peut-être est-ce ici l'occasion (en attendant le « Marin », et surtout « La Musica » où elle fut coréalisatrice), avec cette « Voleuse » (où la fit entrer Jean Chapot) qui confirme la qualité et la continuité de son apport, qui est en outre un film où semblent entrer de façon plus égale la part de réussite et d'échec de chacun des deux associés.

Le sujet du film nous rappelle et nous confirme que Duras est de ces rares auteurs qui (en ou hors cinéma) savent arpenter le territoire trop peu exploré des faits divers, terrain de chasse où le mieux piéger les faits, les signes et le ton du temps. Or, le mérite comme les risques sont grands, car le public devenu adulte donc snob a de plus en plus tendance à snober ce genre de chasseurs (sauf s'ils présentent leur butin sous la forme, confite en respectabilité, de la thèse) et il loupe rarement l'occasion de tomber dans l'esprit de supériorité et d'afficher son mépris pour ce qu'on lui présente.

Dans le fait divers, nous y sommes en plein, avec « La Voleuse ». Le film décrit un des faits qui rongent la société de maintenant (surtout la France et l'Allemagne qui ont en ce domaine une législation trop imprévoyante — ou trop partialement prévoyante), à savoir la lutte pour l'enfant d'adultes qui se l'arrachent. Il s'agit là d'une chose pas encore traitée par notre cinéma, à l'exception de « Masculin féminin » (le premier « fait » du film) : Godard toujours en avance. Mais au contraire de « Masculin » (où c'était le père contre la mère) nous avons ici mère contre parents d'adoption. La mère, qui a abandonné son enfant à la naissance, veut, six ans après, le reprendre à ceux qui l'ont élevé et qui ne veulent pas s'en séparer.

Le film est réussi mais limité.

Réussi : outre la toujours extraordinaire Romy Schneider, il y a la justesse des faits et sentiments, toujours rendus sous leur angle nécessaire. Nécessité passionnée en même temps que dialectique : on sent l'imbrication des torts et

raisons de chacun. L'engrenage est rendu.

Limité : par une forme qui semble procéder d'un souci purement théorique, et qui n'est donc pas l'expression nécessaire du sujet. Il s'agit en l'occurrence d'un beau souci de sobriété, dont on pensait sans doute qu'elle ennoblirait le sujet, et qui fait ici l'objet d'une telle fierté que ça tourne à la complaisance pure. Tout cela est à mettre à l'actif, ou au passif, de Chapot.

Côté Duras : faits et sentiments sont (comme toujours chez elle) justement rendus, mais sur la justesse de base du dialogue, des modulations un peu « littéraires » viennent subitement broder. On peut se demander pourquoi (ne pouvait-on en effet s'en tenir à la simplicité première ?) mais on peut non moins se dire : Pourquoi pas ? (on se dit alors que mieux aurait valu tisser carrément des modulations aussi conséquentes que celles d' « Hiroshima »).

Mais le plus grave, très grave pépin du film est son doublage (Chapot et Duras l'ont-ils cautionné ? J'ignore, mais en tout cas il est là). Or il se trouve que le film a été tourné en Allemagne, dans un cadre très justement (là encore) rendu, cadre qui fait partie intégrante du film et de l'impression qu'en reçoit le spectateur. Or le doublage en français rend tout le film, de ce point de vue, ridicule.

Cela, le public le sent. Y compris ce qu'on appelle le « grand public ». Même s'il ne peut formuler sa gêne et même si, la formulant, il ne peut l'expliquer. Car ce qu'on lui projette là c'est un film « cassé », et il sent la cassure. D'autant que cette cassure est très grave : l'importance du son dans un film, et son pouvoir sur le public sont extrêmes.

Faut-il en vouloir aux commerçants qui ont fait ça ? Non, s'il fallait leur reprocher d'être commerçants. Oui, s'il faut (et on doit) leur reprocher d'être de mauvais commerçants. Des qui s'en remettent au vieux cliché de la « facilité » du doublage sans examiner un instant ce qu'il en est de la nature et des formes diverses de cette « facilité ». Car 1° si, de fait, une partie du public est plus habituée au doublage qu'à la V.O., il n'en reste pas moins (mais il aurait fallu examiner la question, justement) que « La Voleuse » est le type même de film qui aurait conquis un public à l'intérieur de ceux qui apprécient la V.O. ou qui, tout simplement, y sont habitués. 2° (et je profite de cette occasion pour revenir, une fois de plus sur la fameuse question doublage) si une grande partie du public s'est habituée aux films doublés, c'est qu'on ne lui a jamais donné l'occasion de s'habituer à autre chose. Car (et 3°) l'expérience montre que le public à qui on soumet régulièrement des V.O. (chose qu'on doit aux ciné-clubs, cinés d'Art et d'essai, maisons de la Culture et Journées des « Cahiers »), s'habitue fort bien et ne se pose bientôt plus de problèmes. D'où il découle (en 4°) une chose dont on aurait bien pu se douter, à savoir que le public français n'est pas plus idiot que le public norvégien, suisse, danois, belge, finnois, flamand, etc., qui voit **tous** les films en V.O. et parfois (Suisse, Finlande, Belgique) en sous-titrage bilingue. Il faut repréciser maintenant (en N.B.), s'il en était besoin (« Ayez pas peur de ressasser ») que la V.O. ne ressortit nullement au snobisme comme on le laisse trop souvent entendre, simplement au respect de l'œuvre et du public, au souci de montrer à celui-ci la version intégrale de celle-là.

On voit en conclusion que Duras, Chapot, la « Voleuse », et la V.O. sont autant de faits divers à suivre et à défendre. — Michel DELAHAYE.

P.S. Ce texte était écrit avant la vision de « La Musica ». Voir à ce sujet la première partie de notre numéro.

La fin de l'éternité

REKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE (MANUSCRIT TROUVE A SARAGOSSE) Film polonais en dyaliscope de Wojciech J. Has. **Scénario :** Tadeusz Kwiatkowski, d'après le roman de Jan Potocki. **Images :** Mieczyslaw Jahoda. **Musique** : Krzysztof Penderecki. **Décors :** Jerzy Skarzynski et Tadeusz Myszorek. **Costumes :** Lidia et Jerzy Skarzynski. **Son** : Bohdan Bienkowski. **Montage :** Krystyna Komosinska. **Interprétation :** Zbigniew Cybulski (Le Capitaine Alfons van Worden), Iga Cenbrzynska et Joanna Jedryka (Les Princesses Maures Emina et Zibelda), Kazimierz Opalinski (Hermit), Slawomir Linder (Le père de van Worden), Miroslawa Lombardo (La mère de van Worden), Aleksander Foglel (Un noble espagnol), Franciszek Pieczka (Un possédé), Ludwik Benoit (Le père du possédé), Barbara Krafft (Camilla, la belle-mère du possédé), Pola Raksa (Inezilla, sa sœur), August Kowalczyk (L'envoyé de l'Inquisition), Adam Pawlikowski (Le magicien), Beata Tyszkiewicz (Doña Rebeca Uzeda, sa sœur), Gustaw Holoubek (Don Pedro Velasquez, mathématicien), Léon Niemczek (Don Avadoro, Chef des Gitans), Krzysztof Litwin (Don Lopez Soarez), Stanislaw Igar (son père), Bogumil Kobiela (Toledo), Juliusz Jablczynski (Aquillar), Elzbieta Czyzewska (Frasquetta, une coquette), Janusz Klosinski (Son mari), Jan Machulski (Comte Peña Flor). **Dir. de Prod.** : Ryszard Straszewski. **Production** : Kamera, 1964. **Distribution** : Pleins Feux. **Durée :** 2 h 05 mn.

« La mort (ou son allusion) rend les hommes précieux et pathétiques. Ils sont émouvants à cause de leur condition de fantômes. Chacun de leurs actes peut être le dernier et il n'y a pas de visage qui ne puisse se dessiner comme le visage d'un songe. Tout parmi les mortels a la valeur de l'irrécupérable et du hasardeux. Parmi les immortels, en revanche, tout acte (et toute pensée) est l'écho de ceux qui le précédèrent dans le passé, sans qu'on en puisse trouver l'origine, ou le présage fidèle d'autres qui le répéteront dans le futur jusqu'au vertige ». (J.-L. Borges).

Wojciech. J. Has a tenté de cerner ce « vertige ». On sait ce qui en découle : récits s'imbriquant les uns dans les autres, paramnésie, retours éternels, jardins aux sentiers qui bifurquent, érotisme, etc. C'est ainsi que de récit en récit « Le Manuscrit Trouvé à Saragosse » étonne puis ennuie quelque peu. (Mais il est vrai que cet ennui s'accompagne d'une certaine fascination et d'une jubilation — facile — de l'esprit.)

1. L'échec du film est d'abord une question de distances. Il n'est pas question pour Has d'être gagné par le vertige dont il essaie de rendre compte. Il maintient de récit en récit un détachement élégant et ironique, ni trop près ni trop loin de son héros, de même que celui-ci subit ses mésaventures sans passion mais non sans curiosité. L'élégance : les gestes inutiles des personnages sont accompagnés par des mouvements de caméra complexes mais gratuits. L'ironie : il est temps de la signaler comme une constante polonaise : amour des gags, goût de la dérision, sens de l'observation minutieuse (chez Skolimowski, Polanski, Munk ou Gombrowicz qui les résume et les dépasse tous).

2. C'est ensuite une question de principes. Au cours du repas offert par le cabaliste, un savant (qui évoque curieusement Quevedo) remarque que l'on peut fort bien définir l'infini sans le comprendre pour cela (Paulhan : ce qui nous permet de comprendre tous les nombres est un nombre que nous ne comprenons pas). De son côté, Borges remarque que l'idée d'infini corrompt toutes les autres idées. On pourrait ajouter qu'elle est nécessairement supérieure, plus forte, à tout (récit, preuve, film) ce qui tend à la rendre manifeste, à la commenter, à l'incarner. A quoi bon illustrer l'idée de l'éternel retour ? C'est se condamner à quelques répétitions, puis aux points de suspension... Répétitions mornes, ennuyeuses et gratuites, passée la première surprise de l'esprit. Et même, comment cet ennui, cette gratuité ne menaceraient-ils pas le film lui-même ? Wojciech Has, cinéaste artificiel et sans doute mineur, a réussi un film gratuit sur la gratuité ; c'est-à-dire qu'il a échoué, tout film sur l'inutile devant être grave et rigoureux (« La Guerre est finie »).

3. Le pathétique, le hasardeux, l'irrécupérable : c'est parce que nous pouvons mourir à chaque instant que l'art est possible. La mort confère à ce qu'elle enserre (la vie) une gravité, une importance, voisines de celles que le cadrage donne au plan qu'il encercle. Ce qui est limité devient périlleux

(parce que le manque de temps — d'espace — force à choisir). Ce qui n'est pas limité — donc infini — est indifférent. S'il n'y a plus de choix donc plus de risque d'erreur, si l'on dispose de tout le temps, l'art ne peut que disparaître. Dans un roman admirable, Isaac Asimov imagine cette réalité « expérimentale » qui n'est qu'une version possible du réel, une expérience en cours organisée à distance par une société supérieure, celle des Manipulateurs du Temps, qui s'est placée en dehors du temps et de l'espace. Une expérience peut toujours être annulée, remplacée par une autre. La réalité est une expérience, parfois une erreur, parfois un succès. Dès lors, le choix de l'homme ne signifie plus rien, et son art à peine plus (cf. W.J. Has).

Serge DANEY.

Le château vide

CUL-DE-SAC (CUL-DE-SAC) Film anglais de Roman Polanski. **Scénario** : Roman Polanski et Gérard Brach. **Images** : Gil Taylor. **Caméraman** : Geoffrey Seaholme. **Directeur artistique** : Voytek Roman. **Assistant** : Ted Sturgis. **Montage** : Alastair McIntyre. **Interprétation** : Donald Pleasence (George), Françoise Dorléac (Teresa), Lionel Stander (Richard), Jack Mac Gowran (Albert), William Franklyn (Cecil), Robert Dorning (M. Fairweather), Marie Kean (Mme Marion Fairweather), Geoffrey Sumner et Renée Houston (Le père et la mère de Christopher), Iain Quarrier (Christopher), Jackie Bissett (Jacqueline), Trevor Delaney (Nicolas). **Dir. de prod.** : Don Weeks. **Producteur** : Gene Gutowski. **Production** : Michael Klinger, Tony Tenser, Sam Waynberg, 1965. **Distribution** : Poste Parisien, Pierre Kalfon, Rank. **Durée** : 1 h 48 mn.

A l'encontre d'une tendance du cinéma d'aujourd'hui, issue du néo-réalisme, et dont le principe est une attention plus grande à l'homme dans son contexte — gestes quotidiens (Forman), rapports avec l'histoire (Straub), vocation de mutant (Bertolucci)... ou tout cela à la fois (Godard) —, Polanski continue d'œuvrer dans un cinéma légèrement anachronique (intemporalité des problèmes), traditionnel (direction d'acteurs, choix des scénarios, « style ») et théâtral (personnages peu nombreux et très typés, lieu de l'action presque unique : bateau du « Couteau dans l'eau », appartement de « Répulsion » et plus encore dans « Cul-de-sac », le château). C'est que sa forte personnalité, plus à l'aise avec une matière première malléable, c'est-à-dire un sous-langage (au sens où tout le cinéma américain traditionnel, codifié et émasculé au niveau des signes est aussi un sous-langage), s'en dégage avec plus de force alors qu'une réalité trop intense, avec ce qu'elle apporte de vie propre et de lumière objective, risquait d'être moins docile.

Ces sujets impersonnels sont enrichis d'une multitude de notations : l'élevage de poulets, les œufs, les peintures de Georges, l'évocation de personnages absents (Agnès, Katelbach, Walter Scott)... Tous ces éléments disparates — dans lesquels il serait bien vain de chercher une quelconque explication ou un symbolisme thématique — n'ont d'autre fonction que de faire constamment dévier l'histoire, de la détourner (et même retourner) de son sens premier, ce qui permet de multiplier les « niveaux de lisibilité » de l'œuvre.

Un gangster, Richard (Lionel Stander) s'introduit chez un jeune couple et le terrorise, puis, les rapports évoluant, il voit que, loin de terroriser il avive des instincts et une curiosité morbides. Cependant, le film se détourne d'une trop facile inversion des rapports de force et après avoir joué un moment les larbins peu stylés, Richard donne à Térésa la correction amplement méritée que nous attendions.

Polanski ne privilégie aucun aspect ; il suggère toutes les voies possibles, puis il brouille les pistes, rendant la position du spectateur inconfortable. Ce malaise habilement maintenu serait peu convaincant s'il était le seul produit de quelques ficelles filmées avec virtuosité ; il y a là autre chose : une volonté de montrer tous les effets de situations présentées, de n'éluder aucun possible pour arriver au grouillement baroque d'un monde clos et autonome (parce que ne devant rien à une logique autre que celle du film).

Faisant du fantastique à l'envers puisqu'il part de situations déjà excessives (les rapports des époux), intenables (les ébats d'Yvonne Furneaux et de son amant en présence de Catherine Deneuve dans « Répulsion »), et de personnages anormaux ou monstrueux, tout l'effort de Polanski consiste à nous intégrer à son monde, ou tout au moins à nous y familiariser : cette « mise en condition » est capitale ; l'anormalité ne jurant plus avec la logique de l'œuvre, c'est la normalité des autres personnages (les familles en visite...) qui devient suspecte, puis monstrueuse : les meurtres, les crises de démence, l'affolement sexuel qui émaillent les films en découlent directement, c'est la seule défense possible de personnages sans défense vivant leurs rêves familiers.

A cette distinction entre les personnages correspond, ou plutôt se superpose un dédoublement du monde : l'univers privilégié de Polanski (celui des habitants du château) ne nous est pas présenté comme unique (comme le sont les mondes de Ford, Mankiewicz, Hawks et autres Sternberg) mais toujours comme coexistant avec un monde « normal », impersonnel et terroriste, seulement suggéré, puisque les visiteurs « en » viennent et que Térésa « le » rejoindra, déjà entrevu dans « Répulsion » (salon de Beauté, extérieurs). Entre ces mondes disjoints un lien précaire et qui peut à tout moment casser, subsiste : la route vers la terre ferme, quotidiennement recouverte par l'eau (dans « Répulsion » l'ascenseur). C'est l'existence de ce passage (piège ou salut ?) qui donne aux habitants du château un comportement si irrésolu, partagés qu'ils sont entre une attente et un départ également angoissant.

Ces clivages successifs (dans les personnages, dans les mondes intérieurs) ne font que réfléchir une intenable dualité de l'être à chaque film retrouvée et approfondie ; ainsi la peinture de l'isolement et de la solitude, qui, pour être montrée puis ressentie, doit passer par le sensible — et que des cinéastes plus intellectuels échouent à dévoiler — place Polanski dans un courant essentiel de l'art. C'est à Sternberg ou à Soutine (la rancœur en moins) que nous songeons devant ce sentiment qui est au cœur même de la création : la peur, seul moteur d'un monde au bord de la paralysie, identifiant toute action à une tentative désespérée d'exorcisme. Sentiment salutaire pourtant, puisque c'est l'être le plus apeuré, car le plus désarmé (la femme) qui survit, le temps se chargeant de détruire les volontés de puissance trop affirmées. D'où cet espace étranger bien qu'étroitement circonscrit, parce que ressenti comme tel par les angoissés. — Pascal KANE.

Les faux élus

TRANSPORT Z RAJE (LA SOLUTION FINALE, ex-TRANSPORT AU PARADIS) Film tchécoslovaque de Zbynek Brynych. **Scénario** : Arnost Lustig. **Images** : Jan Curik. **Musique** : Jiri Sternwald. **Interprétation** : Zdenek Stepanek (David Löwanbach), Cestmir Randa (Ignac Murmelstaub), Ilja Prachar (Herz), Jaroslav Raner (Holler), Jiri Vrstala (Binde), Ladislav Pesek (Hynek Roubicek), Walter Taub (Joachim Spiegel), Vlastimil Brodsky (Un détenu), Josef Abrham (« Pic Vert »), Josef Vinklar (Vagus), Jaroslav Rozsival (Le Forgeron), Jirina Stepnickova (Mme Feinerova), Martin Gregor (Geron). **Production** : Ceskoslovensky Film (Prague), 1963. **Distribution** : Setec-Sica. **Durée** : 1 h 35 mn.

Un monde clos : Theresienstadt. Ce n'est pas encore Auschwitz, Buchenwald et les destructions systématiques. Mais une ville, entièrement juive. Au milieu des rires, qui s'estompent, terreurs, transports, battues, commencent. L'idée de ce microcosme, gigantesque gare de triage, est hallucinante. L'idée. Car, André Bazin l'évoquait dans un écrit concernant les films de propagande américains « Pourquoi nous combattons », la guerre, surtout les camps, sont malaisément reconstituables de manière brute, et réaliste. On exécute certains gestes : ces multiples prosternations devant les officiers nazis par

exemple ; qu'on ne répète ni ne joue. De là une sorte de malaise. En partie respectée, la réalité présentée choque. D'une foule anonyme, le ghetto, Brynych sort des têtes typées, des individualités chargées de sens. Or ces « caractères », loin de rendre le propos plus dense ou de le clarifier, le simplifient à l'extrême. La vision soi-disant objective de ce monde pré-concentrationnaire (arrière-plans constants de foule anonyme, style reportage de certaines séquences) est en fait absolument dramatisée, donc aliénée, par la mise en scène de tel jeune homme, de tel homme ou de telle femme. La collectivité opprimée passe au second plan ; Brynych et ses acteurs s'y substituent. Pire : coller à tout l'état-major nazi un visage gras, épais, un rire aigu et criard, et des yeux pétillants de cynisme, n'est-ce pas, consciemment ou inconsciemment, sous-estimer la valeur intrinsèque des hommes représentés, et truquer le réel en l'affublant de signes mythiques supplémentaires ? Choisir dans ce ghetto une dizaine de personnages types, n'est-ce pas sous-entendre que cette foule ne représente pas assez, et qu'il est nécessaire d'intéresser le spectateur à des cas individuels ? Que nous importe, finalement, que ce jeune israélite remplace ou non son camarade dans le transport du lendemain, alors que des milliers, des millions d'individus sont en jeu ? Quelle valeur ont cette jeune fille, ces jeunes gens, qui ne cessent de nous écarter du propos initial : Theresienstadt.

Bref, si l'on veut tenter de comprendre quelle fut la situation précise de ces hommes et de ces femmes, la réalité documentaire (notamment les quelques plans insérés dans le court métrage « Hitler donne une ville aux Juifs », au même programme) est infiniment supérieure. Elle n'explique pas ; et n'en a pas besoin. Ces vieillards, ces joueurs de football, ces jeunes filles en short sont uniques et nécessaires. Le décalage, et le malaise, dont l'acteur était la cause, disparait. L'image renvoie directement à l'idée, sans artifices.

Sébastien ROULET.

Op'tics

ARABESQUE (ARABESQUE) Film américain en panavision et technicolor de Stanley Donen. **Scénario** : Julian Mitchell, Stanley Price et Pierre Marton, d'après le roman « The Cipher » de Gordon Cotler. **Images** : Christopher Challis. **Musique** : Henry Mancini. **Décors** : Reece Pemberton. **Assistant** : Eric Rattray. **Costumes** : pour Mlle Loren : Christian Dior. **Générique** : Maurice Binder. **Son** : John W. Mitchell et C. LeMessurier. **Montage** : Frederick Wilson. **Interprétation** : Gregory Peck (David Pollock), Sophia Loren (Yasmin Azir), Alan Badel (Nejim Beshraavi), Kieron Moore (Yussef Kassim), John Merivale (Sloane), Duncan Lamont (Webster), George Coulouris (professeur Ragheeb), Carl Duering (Hassan Jena), Harold Kasket (Mohammed Luftl), Gordon Griffin (Fanshaw). **Producteur** : Stanley Donen, Denis Holt, Arthur Carroll. **Production** : Stanley Donen Entreprises, 1965. **Distribution** : Universal. **Durée** : 1 h 40 mn.

Il fait bon voir une salle bien conditionnée s'installer dans l'admiration téléguidée dès le générique, s'esclaffer dès les premiers et moindres gags, glousser d'aise, applaudir, approuver, pour glisser insensiblement vers un calme plus ou moins perplexe et une sortie mi-figue, mi-raisin. Cette salle est celle d'une soirée quelconque de l'exclusivité d' « Arabesque » aux Champs-Elysées. On la sent dès le départ façonnée par le succès premier du film, par le succès critique dans la presse ; l'itinéraire que ce public suit est tout à fait l'inverse de celui que gravit une salle candide qui découvre, adhère, s'enthousiasme.

Ici, c'est le phénomène : « Un homme et une femme » qui se reproduit à la fin de cette année du bluff visuel.

Mais peu importe ce mouvement pareil aux glissandos de trombone du vieux jazz. Ce succès est irréversible, la boule de neige une fois lancée roule et accroît son volume et sa masse. La cause du succès de masse c'est d'abord une masse première dont le poids est suffisant pour entrainer la boule de neige sur la pente. Voir « West Side Story ». Mais nous n'avons pas à déplorer ces succès-là ; il n'est pas permis aujourd'hui de regretter pour quelque raison que ce soit, que le public aille au cinéma. Constatons simplement que le triomphe parisien de Donen, ce n'est pas la beauté de « Funny Face » qui le lui a donné, mais la verroterie d' « Arabesque ». Le délicat Jean Grémillon, Grémillon l'oublié, expliquait un jour que le goût du public, altéré et saturé par les mauvaises épices du cinéma dit commercial, était devenu, comme certains palais brûlés de piments, incapable d'apprécier la fraicheur et la saveur d'une pure eau de source. Il y a aussi des fraicheurs et des puretés bien fabriquées, bien mises en bouteille 66.

« Arabesque » est d'abord un film à la mode, donc immédiatement démodé, c'est une fabrication 66. Comme on sait que, le temps des Jamesbondieuseries est fini, on passe à la parodie. Or la parodie est indigne d'un véritable artiste, la parodie c'est de l'art abâtardi, c'est un refuge, un aveu d'impuissance, ou une démission. La parodie ne peut être que moyenne. Qu'on n'invoque pas Keaton ni les Marx : c'est une erreur de parler de leurs parodies du western par exemple. A ce niveau de création offensive et offensante pour le modèle, la parodie est transcendée et détruite, elle vole en éclats comme le modèle lui-même. Il n'y a plus de parodie, il n'y a pas eu l'ombre d'une parodie.

Finalement, c'est bien ça : la parodie c'est l'ombre, la parodie porte ombrage, elle éteint — « Arabesque » n'est pas un film brillant. Les films de salons de Sacha Guitry l'étaient — Sophia Loren n'y est pas éclatante. Elle l'était chez Cukor. Ou, alors on confond le brillant et l'éclat avec la tornade blanche de l'entracte.

« Arabesque » n'est pas un film raffiné, encore moins sophistiqué — « Funny Face » l'était. « Arabesque » est un film vulgaire dans sa manière et ses répliques, la parodie se nourrissant nécessairement de vulgarité. Le cul entre deux chaises, c'est le malaise, ce ne peut être élégant. « Cat Ballou » crut se sauver par un monstrueux numéro de cabotinage de Lee Marvin, « Arabesque », par un monstrueux numéro de cabotinage optique. A qui faut-il donc tant de miroirs pour arriver enfin à éjaculer avec une promptitude d'oiseau ? Stanley Donen, sûr et fier d'un fallacieux métier technique, n'a plus la moindre inquiétude d'auteur. C'est alors qu'on se fourvoie. — René GILSON.

MADE IN U.S.A. Film français en techniscope et en eastmancolor de Jean-Luc Godard. **Scénario** : Jean-Luc Godard, d'après le roman « Rien dans le coffre » de Richard Stark. **Assistants** : Charles L. Bitsch, Jean-Pierre Léaud, Claude Bakka, Philippe Pouzenc. **Images** : Raoul Coutard. **Caméramen** : Georges Liron, Jean Garcenat. **Musique** : Schumann et Beethoven. **Son** : René Levert. **Montage** : Agnès Guillemot. **Interprétation** : Anna Karina (Paula Nelson), Lazlo Szabo (Richard Widmark), Jean-Pierre Léaud (Donald Siegel), Yves Afonso (David Goodis), Ernest Menzer (Typhus), Jean-Claude Bouillon (L'Inspecteur), Kyoko Kosaka (Daisy Mizoguchi), Rémo Forlani (L'ouvrier dans le bar), Philippe Labro (Philippe Labro, journaliste à Europe N° 1), Sylvain Godet (Robert MacNamara), Jean-Pierre Biesse (Richard Nixon), Marianne Faithfull (La chanteuse dans le bar), Claude Bakka (L'homme qui accompagne la chanteuse), Roger Scipion (Le docteur de l'institut), Rita Maiden (La femme qui renseigne Paula), Isabelle Pons (La journaliste de province), Alexis Poliakoff (Le type au carnet et au téléphone rouge), Eliane Giovagnoli (L'assistante du dentiste), Miguel (Le dentiste), Marc Dudicourt (Le barman), Philippe Pouzenc (Un policier), Fernand Coquet (L'employé affichiste), Danièle Palmero (La soubrette de l'hôtel), Marika Perioli (La fille suicidée au chien), Annie Guégan (La fille couverte de pansements), Jean-Philippe Nierman (Le policier qui prend des notes), Daniel Bart (Le policier à la mitrailleuse camembert), Charles Bitsch (Le chauffeur du taxi rouge), l'ombre de Politzer et la voix magnétophonée de Jean-Luc Godard. **Directeur de Prod.** : René Demoulin. **Production** : Georges de Beauregard, Rome Paris Film, Anouchka Films, Seplc, 1966. **Distribution** : Lux. **Durée** : 1 h 30 mn.

7 films français

Les Compagnons de la Marguerite. Film de Jean-Pierre Mocky, avec Claude Rich, Michel Serrault, Francis Blanche, Laurence Darcy, R.-J. Chauffard. — Mocky, c'est un peu, qu'on le veuille ou non, le franc-tireur sans gloire du cinéma français. Oublié numéro un de la Nouvelle Vague, il fut pourtant l'un des premiers à canarder systématiquement les institutions en place. Cette fois, c'est le mariage qui lui sert de cible et lui donne l'occasion de réussir l'un des films les plus sympathiques et les plus agressifs du cinéma français. Son humour très personnel où le dérisoire le dispute à la rage est remarquablement servi par un sens du « casting » exemplaire. — M. C.

Le Dimanche de la Vie. Film de Jean Herman, avec Danielle Darrieux, Françoise Arnoul, Jean-Pierre Moulin, Olivier Hussenot, Jean Rochefort. — De court-métragiste tapageur, Herman est devenu le plus sage, le plus prudent et le plus modeste des réalisateurs. A l'inverse du film de Malle, « le Dimanche de la Vie » demeure fidèle à Queneau jusqu'à éclipser presque totalement la personnalité du metteur en scène. Honnête, nostalgique et parfois brillant, heureux quant aux acteurs, ce curieux film, qui échappe volontairement à toute mode, mérite de retenir l'attention en révélant un Herman nouvelle manière. — M. C.

Fruits Amers. Film en scope et couleurs de Jacqueline et Colette Audry, avec Emmanuèle Riva, Laurent Terzieff, Roger Coggio, Beba Loncar, Rik Battaglia. — La guerre n'est pas finie pour Jacqueline Audry — ni une certaine avant-guerre d'ailleurs, guère synonyme d'avant-garde. Vive l'engagement, mais celui-là n'engage à rien. Au temps de Resnais, au temps de Godard on ne filme pas les flics ou les révolutionnaires comme des « héros » : il n'est, comme le disait Fernandel, pas plus permis d'être « gauche avec la droite qu'adroit avec la gauche ». Vu sous cet angle, « Soledad » a d'assurées vertus comiques Regrettons tout de même que la révolution (bien malgré elle) cautionne tant de cadrages circonstanciés. Une révolution qui ne fait pas place nette des esthètes, des mijaurées, des mauvaises bonnes consciences, n'est pas vraiment faite et toujours à faire. — J.-L. C.

La Grande Sauterelle. Film en couleurs de Georges Lautner, avec Mireille Darc, Hardy Kruger, Venantino Venantini, Maurice Biraud. — Recette « Galia » accommodée façon Lelouch. Comme Lautner n'est pas fait pour cette variante-là, on souffre de le voir tournoyer sans cesse autour de ses Amoureux à la recherche désespérée d'un lyrisme qui se refuse obstinément à lui. C'est très éprouvant car épouvantablement conçu, dialogué, joué et réalisé, mais dans l'immonde, le ratage est souvent plus sympathique que la réussite. — J. B.

Made in U.S.A. Film en scope et couleurs de Jean-Luc Godard. Voir « Versus Godard » (Bertolucci) dans notre précédent numéro et critique dans ce numéro, p. 26.

Octobre à Madrid. Film de Marcel Hanoun, avec Chonette Lauret. Voir petit journal, n° 174, p. 20 (Téchiné) et critique dans un prochain numéro.

Trans-Europ-Express. Film de Alain Robbe-Grillet, avec Jean-Louis Trintignant, Marie-France Pisier, Alain Robbe-Grillet et Mme. — Voir dictionnaire dans ce numéro et critique dans un prochain.

7 films américains

The Brass Bottle (Le Retour d'Aladin). Film en couleurs de Harry Keller, avec Tony Randall, Burl Ives, Barbara Eden, Edward Andrews, Ann Doran. — Encore un film sorti à la sauvette, cette fois-ci du côté des Ternes. Depuis plusieurs années nous connaissons le talent de Keller dans le genre westerno-policier Universal et aussi son manque constant d'humour, une nouvelle fois manifeste ici. L'Universal de 1964 (le film a deux ans), ne pouvant plus traiter les sujets type « mille et une nuits » qu'à la gaudriole, tirons donc le voile sur ce qui fut l'un des genres les plus achevés de la firme de Pevney et Bartlett. — P. B.

Cast a Giant Shadow (L'Ombre d'un Géant). Film en couleurs de Melville Shavelson, avec Kirk Douglas, John Wayne, Senta Berger, Angie Dickinson, Frank Sinatra. — L' « Exodus » du pauvre. Historiquement confus et idéologiquement odieux. Attaquer l'antisémitisme est chose louable, mais le faire en assimilant les Arabes aux Nazis, ce qui était déjà la démarche de Preminger, devient foncièrement antipathique. Une fois constaté que les aventures de « Mickey » Marcus ne nous intéressent que très peu, il reste à remarquer la nullité (bien connue) de Shavelson, l'efficacité d'une excellente « second unit » et quelques moments, pour happy few seulement, chez les acteurs. Pour les amateurs de gags : Luther Adler qui jouait Hitler dans « The Desert Fox » d'Hathaway interprète ici le rôle de Ben Gourion... — P. B.

Fantastic Voyage (Le Voyage Fantastique). Film en scope et couleurs de Richard Fleischer, avec Arthur Kennedy, Edmund O'Brien, Raquel Welch, Arthur O'Connell, Stephen Boyd. Voir petit journal de notre précédent numéro, p. 16 : rencontre avec Richard Fleischer. — L'idée était séduisante du conflit entre l'échelle humaine et celle de l'infiniment petit et séduisants les moyens imaginaires proposés pour y remédier. Sans doute est-ce pourquoi seuls le départ et l'arrivée — là où c'est très précisément de cela qu'il est question — intriguent un peu. Pour le reste, c'est un voyage comme un autre dans un paysage terne car sans surprise en dépit des efforts. C'est dire que l'on s'y endort, malgré quelques bons moments de Donald Pleasence. — J. B.

Gambit (Un Hold-Up Extraordinaire). Film en couleurs de Ronald Neame, avec Shirley Mac Laine, Michael Caine, Herbert Lom, Roger Carmel, James Lanphier. — Le film étant résumé dans ses vingt premières minutes, le spectateur qui s'y est par erreur fourvoyé, se doit de prendre le chemin de la sortie sans attendre car, en outre, Mac Laine et Caine parviennent à être aussi nuls que Herbert Lom. — P. B.

Lt. Robin Crusoe USN (Lieutenant Robinson Crusoé). Film en couleurs de Byron Paul, avec Dick van Dyke, Nancy Kwan, Akim Tamiroff. — A l'issue de ce film fastidieux, Van Dyke abandonne Nancy Kwan au profit de la Navy. Preuve suffisante de la malhonnêteté et de la stupidité du sujet. Les mini-jupes para-tahitiennes de Nancy Kwan ont en tout cas plus d'intérêt que la réalisation. Colonialiste de surcroît ! — R. C.

10 30 PM Summer (10 h 30 du soir en Eté). Film en couleurs de Jules Dassin, avec Mélina Mercouri, Peter Finch, Julian Mateos, Romy Schneider. — Une très belle affiche sadienne et partouzarde, où Peter Finch, Romy Schneider et Mélina Mercouri s'enlacent, promet beaucoup, mais Dassin ne tient pas. A l'arrière-plan grouille ce climat de perversité sexuelle qui me ravit toujours : comme dirait Henri

Agel, ces gens-là font l'amour avec la tête. Au premier plan, hélas, toutes les naïvetés imagières de Dassin, jusques et y compris des surimpressions fâcheuses au moment le plus intéressant, et une diction théâtrale, des poses... ! — M. M.

The Wild Angels (Les Anges Sauvages). Film en scope et couleurs de Roger Corman, avec Peter Fonda, Nancy Sinatra, Frank Gerstle. Voir compte rendu de Venise (Fieschi) dans notre nº 183, p. 26. — Précédé d'une réputation tonitruante, calculé au millimètre pour se placer dans le vent, le dernier Corman atteint dans l'esbrouffe — doublée de maladresse — le point précis où le calcul fait place à la malhonnêteté. Absence de scénario, absence de mise en scène, absence de sincérité, tout concourt a faire de ces « anges sauvages » l'exemple parfait d'une absence de film sur un bon sujet (mais peut-être pas si bon). — M. C.

6 films italiens

Adios Gringo (Adios Gringo). Film en scope et couleurs de George Finley (Giorgio Stegani), avec Giuliano Gemma, Evelyn Stewart, Robert Camardiel, Jesus Puentes, Jean Martin. — L'habituelle (et bientôt fastidieuse) violence des westerns latins est entachée ici d'un moralisme fort mal venu mais non peu militant. Si les pasticheurs se mettent à flétrir le vice et à louer la vertu... — R. C.

Gli Indifferenti (Désirs Pervers ou Les Deux rivales). Film de Francesco Maselli, avec Claudia Cardinale, Paulette Goddard, Thomas Milian, Rod Steiger, Shelley Winters. — Curieuse sortie avec trois ans de retard, un titre adéquat au circuit (Midi-Minuit, Scarlett, et dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'était pas très approprié) de cette adaptation des « Indifférents » de Moravia. Aujourd'hui, le film souffre énormément de la comparaison avec « Vaghe stelle... » où inceste, névroses et décadence étaient autrement exploités. Ici tout cela reste au niveau de l'œuvre adaptée : sans aucune espèce d'envergure, mais il faut reconnaître au film de Maselli le double mérite d'une interprétation intéressante et d'une admirable photo de Di Venanzo. J. B.

Operazione Goldman (Opération Goldman). Film en scope et couleurs de Anthony Dawson (Antonio Margheriti), avec Anthony Eusley, Wandisa Leigh. Encore un disciple de Mabuse armé cette fois d'un super-laser qui n'est au total nocif que pour le décidément très inégal Margheriti puisque cette « Opération Goldman » ne mérite d'autres échos que ceux du silence. — R.C.

Samsone contro Il Corsaro Nero (Samson contre le Corsaire Noir). Film en scope et couleurs de Luigi Capuano, avec Alan Steel, Rossalba Neri, Piero Lulli. — Gélatineux mixte mythologico-maritime. La notion arbitraire de période historique perd tout poids, et les mâts d'un navire peuvent, à la rigueur, figurer les colonnes du temple. Promu Philistin, le spectateur est assommé par la mâchoire d'âne que Capuano manie, comme de juste. — J. N.

Le Spie uccidono In Silenzio (Ombres sur le Liban). Film en scope et couleurs de Mario Caiano, avec Lang Jeffries, Emma Danieli, Andrea Bosic. — « Peignons des cèdres qui soient nos portraits » semble dire Caiano. D'où le sujet, et sa mise en forme : victime d'un disciple de Mabuse, l'humanité, par l'action d'un sérum néfaste, perd la moindre once de personnalité. L'ombre elle-même parait portée par quelqu'un d'autre. — J. N.

Tecnica di un Omicidio (Technique d'un Meurtre). Film en scope et couleurs de Frank Shannon (Franco Prosperi), avec Robert Webber, Franco Nero, Jeanne Valérie. — Elimination de mouchards commencée dans une présumée Amérique pour se poursuivre aux environs de Paris. Le thème du tireur des toits de la Libération remis — via Dallas — à neuf, constitue le premier quart d'heure, le seul potable. Analyse objective et détaillée de la mécanique mortelle. On pense à Cohen. Puis le folklore intervient, le récit s'empâte, l'autopsie se fait mal. — J. N.

4 films anglais

A Countess from Hong-Kong (La Comtesse de Hong-Kong). Film en scope et couleurs de Charles Chaplin, avec Marlon Brando, Sophia Loren, Tippi Hedren, Margaret Rutherford, Charles Chaplin. Voir dans notre nº 182, p. 27 « En voyant Chaplin tourner... » (Brownlow) et critique dans un prochain numéro.

The Psychopath (Poupées de Cendres). Film en couleurs de Freddie Francis, avec Patrick Wymark, Margaret Johnston, Alexander Knox. — Au rayon des œdipiens, psychopathes ou névropathes... que sais-je ? Robert Bloch est, paraît-il, passé maître La complexité de l'intrigue et le désir de ménager les surprises débouchent ici sur l'incohérence la plus complète et la preuve nous est administrée une fois de plus que « Psycho » demeure l'exception d'un genre riche en œuvres qui le sont moins. M. C.

Seance on a wet afternoon (Le Rideau de Brume). Film de Bryan Forbes, avec Richard Attenborough, Kim Stanley, Margaret Lacey. — Dans le genre suspense anglais bien rodé avec un zeste de psychologie et ce qu'il faut d'insolite, c'est assez bien venu. Force est de convenir que le travail est des plus soignés mais l'académique tristesse qui se dégage d'un tel film a tôt fait de balayer toutes les indulgences. — M. C.

A Study in Terror (Sherlock Holmes contre Jack l'Eventreur). Film en couleurs de James Hill, avec John Neville, Donald Houston, John Fraser, Anthony Quayle. — Un double grand sujet : Sherlock Holmes et Jack l'Eventreur. La réunion des deux entraîne plus d'une erreur mais au long de cette enquête parfois fastidieuse se révèle, sinon l'intelligence de la mise en scène, du moins la perfection d'un style de décors, recréant Londres avec ses pavés humides et glissants et ses murs suintants. Un génial private joke : est crédité au générique Charles Regnier qui dans le « Lulu » de Rolf Thiele jouait Jack the Ripper. Les pistes sont donc brouillées dès le départ et jusqu'à la fin, où l'on découvre que Regnier n'est pas une nouvelle fois l'éventreur londonien. — P. B.

3 films allemands

Les Corrompus. Film en scope et couleurs de Frank Winterstein, avec Robert Stack, Elke Sommer, Nancy Kwan, Christian Marquand, Werner Peters. — Chasse au trésor classique dans le non moins classique décor de Macao où Robert Stack aventurier classique (plus incorruptible donc, mais, contrairement à ce que suggère le titre, pas corrompu pour autant) laisse de peu échapper le trésor mais conserve Elke Sommer. C'est réalisé non moins classiquement, mortellement ennuyeux, mais jamais

vraiment irritant : complètement anonyme. On a vu Werner Peters meilleur (« Mabuse ») mais jamais Marquand aussi drôle ! — J. B.

Der Kongress amüsiert sich (Le Congrès s'amuse). Film en scope et couleurs de Geza von Radvanyi, avec Lili Palmer, Curd Jurgens, Paul Meurisse, Françoise Arnoul. — Excellent découpage mélangeant les époques et ménageant les situations et les rebondissements. Mise en scène sans relief mais honnête. L'interprétation fait passer l'ensemble. Sans ambition mais réussi. — P. B.

Zwei Girls vom Roten Stern (Duel à la Vodka). Film en couleurs de Sammy Drechsel, avec Lili Palmer, Pascale Petit, Curd Jurgens, Daniel Gélin. — L'espionnite vue sur le mode comique. Sordide. Le plus mauvais rôle de Gélin. Seule surprise : Lili Palmer et Pascale Petit en uniforme d'officiers de l'Armée Rouge. — R. C.

2 films japonais

L'Enfer d'Okinawa. Film en scope et couleurs de Kiyoshi Komori, avec Koji Nanbara, Schiko Kozuki. — Pour les amateurs de films de guerre U.S., une fructueuse expérience puisque la guerre est vue de l'autre côté. Idéologiquement le film est antipathique dans sa volonté de justifier l'action des Japonais au sein des forces axistes, mais souvent certaines idées (p. e. la musique diffusée par l'ennemi pour briser le moral des combattants) étonnent à partir du moment où les réactions habituelles (c'est-à-dire celles du combattant américain) sont ici brusquement inversées. Cela dit, déplorablement réalisé et très ennuyeux. — P. B.

Kaija Daisenso (Invasion Planète X). Film en couleurs de I. Honda, avec Nick Adams, Akira Takarada. — Sous-produit des usines de science-fiction japonaises en regard duquel un film comme « Un million d'années avant J.-C. » semble anticiper sur tous les plans. — J. B.

1 film soviétique

Oteta Soldata (Le Père du Soldat). Film de Rezo Tchkheidze, avec Sergo Zakhariadze, Keto Botchorichvili. — L'armée et le cinéma soviétiques de nouveau en « Ballade » (voir Cahiers n° 110), par père interposé et en attendant le fils. Du Sentiment, qu'on se le dise, et qu'on apporte ses Kleenex. M. D.

1 film suédois

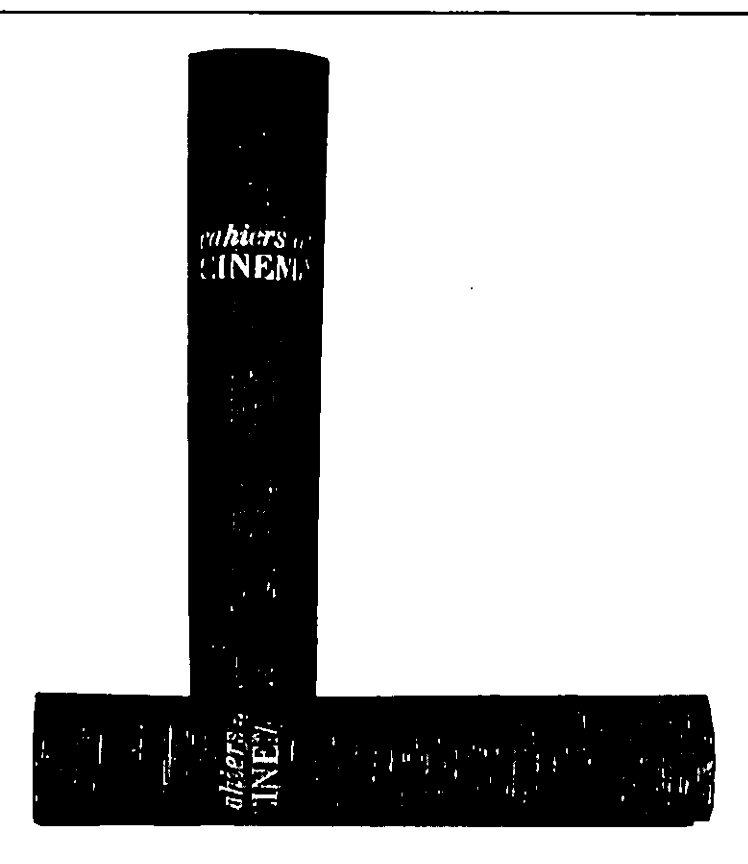
Oy, Oy, Oy. Film en scope et couleurs de Tobjorn Axelman, avec Lena Madsen, Svan Bumba. — Peinturlurage d'écran, barbouillage à prétentions comiques, canular pour distributeurs tout juste bon à tenir lieu de repoussoir à ces autres gribouillages dans le vent que sont « Modesty Blaise », « La Dixième Victime », etc. A cependant ce qui manque aux sus-dits : le sens de l'humour. Mais à ce point hypertrophié que c'en est une infirmité de plus. J.-L. C.

1 film tchécoslovaque

Transport z Raje (Solution Finale). Film de Zbynek Brynych, avec Zdenek Stepanek, Cestmir Randa. Voir compte rendu de Locarno (Comolli) dans notre n° 147, p. 37 et critique dans ce numéro.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Bontemps, Patrick Brion, Michel Caen, Ralph Crandall, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Michel Mardore et Jean Narboni.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.



UNE RELIURE GRATUITE (VALEUR 10 F) POUR TOUT ABONNEMENT AUX CAHIERS DU CINEMA.

En vous abonnant ou en vous réabonnant, vous bénéficiez d'abord d'une importante remise : douze numéros reviennent à 66 F pour l'abonné (58 F pour les étudiants et les ciné-clubs) au lieu de 76 F. Ensuite, vous ne payez pas de supplément pour les numéros spéciaux (en 1966 : le numéro spécial de Noël, en 1967 : le disque Renoir et...). Enfin, nous vous offrons une reliure spécialement conçue pour les Cahiers (voir photo), contenant douze numéros, reliés par un système souple et pratique, dos titré à l'or. Cette reliure (d'une valeur de 10 F) vous sera offerte si vous vous abonnez ou vous réabonnez avant le 1er mai prochain. Et, ne l'oubliez pas, nos abonnés sont les meilleurs de nos alliés.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, ELY. 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, ODE. 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **3 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**



cahiers du cinéma prix du numéro 6 francs